

GOVERNMENT OF INDIA
ARCHÆOLOGICAL SURVEY OF INDIA
ARCHÆOLOGICAL
LIBRARY

ACCESSION NO. 48834

CALL No. 784.4954 / Sam

D.G.A. 79



Blanketing Lakenheath Mandal Udeypur.

Lokadharini pradarshanakari Kalain
लोकधर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ

48834

Samar, Devilal

लेखक

देवीलाल सामर

784.4954

Sam

प्रकाशक

भारतीय लोककला मण्डल, उदयपुर

- भारतीय लोककला ग्रंथावली : संख्या १६
- प्रथम संस्करण : अक्तूबर १९६८
- मूल्य : रु० १५.००
- प्रकाशक : भारतीय लोककला मण्डल, उदयपुर (राजस्थान)
- मुद्रक : जयपुर प्रिण्टर्स, जयपुर

**CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY, NEW DELHI.**

Serial No. 48834

Date 24-10-1972

Call No. 784.4954/Sam

लोकधर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ



ग्रन्थ प्रकाशना विभाग



9

लोकसंगीत

१-१०३

विषय-सूची

भूमिका

घ - क

| | पृ.सं. | | पृ.सं. |
|------------------------------|--------|------------------------------|--------|
| लोकसंगीत | १ | लोककीर्तन | ४४ |
| लोकगीतों का विकास | २ | पारिवारिक एवं श्रृंगारिक गीत | ४५ |
| लोकगीतों की स्वर प्रधानता | ५ | पारिवारिक गीत | ४६ |
| लोकगीत का रामपक्ष | ६ | नृत्यगीत | ४८ |
| सालर गीत | १० | इतिवृत्तारमक गीत | ५१ |
| बघावा गीत | ११ | व्यवसायिक लोकगीत | ५१ |
| सियाला गीत | १३ | मांक | ५२ |
| बना गीत | १७ | नाट्यगीत | ५४ |
| लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत | | रयालगीत | ५६ |
| का पारस्परिक सम्बन्ध | १८ | लोकसंगीत का तालपक्ष | ५७ |
| लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत | | आदिमसंगीत और लोकसंगीत | |
| की मूलिकतता | २२ | में अन्तर | ६० |
| क्या लोकसंगीत का कोई | | आदिमगीत | ६१ |
| प्रतिष्ठित शास्त्र है ? | २३ | लोकवाद्य और वाद्यसंगीत | ६२ |
| लोकगीतों का ध्वनि-पक्ष | २६ | लोकसंगीत - शास्त्रीय संगीत : | |
| लोकसंगीत एवं सुगम-संगीत | ३२ | दिशाभ्रम | ६५ |
| लोकसंगीत की विविष्ट जैलियाँ | ३३ | लोकसंगीत और उसका निदेश | ६७ |
| लोकमजन और उनकी पृष्ठभूमि | ३४ | लोकसंगीतों की प्राञ्जलता | ७० |
| निर्गुणो भजन | ४० | लोकसंगीत का लोकपक्ष-क्रम | ७० |
| सगुणो भजन | ४२ | लोकधुनों में ऋतुसाम्य | ७२ |

| | पृ.सं. | | पृ.सं. |
|--|--------|-----------------------------------|--------|
| निरहूगीत | ७४ | लोकसंगीत की चरम प्रवृत्ति | ८६ |
| लोकगीतों में शारीरिक क्रियाओं की प्रधानता | ७५ | लोकसंगीत और सामाजिक परिष्कार | ८८ |
| लोरीगीत | ७८ | लोकसंगीत के पोषक तत्त्व | ८९ |
| लोकगीतों की प्रवाच कावे-संबंधक शक्ति | ७९ | शब्दसापेक्ष और स्वरसापेक्ष लोकगीत | ९१ |
| लोकसंगीत की प्रेरकशक्ति : प्राकृतिक छवियाँ | ८० | टिठ्ठी गीत | ९३ |
| शास्त्रीय संगीत की प्रेरकशक्ति : लोकसंगीत | ८३ | लोकगीतों का रचनाकाल तथा स्थायित्व | ९६ |

लोकनृत्य

१०७-१५६

| | पृ.सं. | | पृ.सं. |
|--------------------------------|--------|-----------------------------|--------|
| लोकनृत्य | १०७ | सामाजिक लोकनृत्य | १३० |
| नृत्यों के साथ गीतों का समन्वय | १०८ | मनोरंजनात्मक लोकनृत्य | १३० |
| नृत्यनाट्य की पृष्ठभूमि | १११ | लोकनृत्य और परिधान | १३१ |
| शास्त्रीय नृत्य का प्रादुर्भाव | ११३ | लोकनृत्य और गीत | १३४ |
| शास्त्रीय नृत्य की मुद्राओं का | | लोकनृत्य और भंगिमाएँ | १३७ |
| प्रेरक : लोकनृत्य | ११४ | प्रादिवासियों के लोकनृत्य | १३८ |
| गीतों की अपेक्षा लोकनृत्यों की | | नृत्यों एवं नृत्यनाट्यों की | |
| न्यूनतम रचना | ११६ | लोकशैली का व्यवसायीकरण | १४० |
| लोकनृत्य की प्रकृति तथा स्वभाव | ११८ | लोकशैली के व्यवसायीकरण | |
| लोकनृत्यों की विशेषताएँ | १२० | की पृष्ठभूमि | १४१ |
| लोकनृत्यों पर प्राकृतिक, | | लोकनृत्यों का व्यवसायीकरण | १४५ |
| सामाजिक एवं धार्मिक | | लोकशैली के व्यवसायीकरण | |
| वातावरण का प्रभाव | १२३ | में दिशानिर्देश | १४७ |
| भारतीय लोकनृत्यों के प्रकार— | | लोकपद्धतियों को अपनाने की | |
| स्वान्तःसुखाय लोकनृत्य | १२८ | बैज्ञानिक विधि | १५४ |
| अनुष्ठानिक लोकनृत्य | १२८ | नवीन रचनाकारों के कर्तव्य | १५७ |
| अमसाध्य लोकनृत्य | १२९ | | |

लोकनाट्य

१६३-२८४

| | पृ.सं. | | पृ.सं. |
|-------------------------------|--------|-------------------------------|--------|
| लोकनाट्य | १६३ | लोकनाट्यों का प्रस्तुतीकरण | |
| नाट्य के प्रारम्भिक रूप | १६३ | तथा दृश्यविधान | २०६ |
| नाट्य की विनयट प्रणाली | १६४ | लोकनाट्यों में नारी | २१२ |
| बमड़े की आकृतियों द्वारा | | लोकनाट्यों के दर्शक | २१८ |
| नाट्यप्रदर्शन | १६५ | लोकनाट्यों की विशिष्ट संनित | |
| छायापुतलीनाट्य का प्रादुर्भाव | १६७ | तथा सत्यपद्धति | २२३ |
| छायापुतलियों की | | लोकनाट्यों में प्रचलित जीवन- | |
| अतिरञ्जनात्मक शैली | १६८ | व्यवहार तथा जीवनदर्शों का | |
| काष्ठपुतलियों का प्रादुर्भाव | १७० | प्रतीकीकरण | २३० |
| मानवीय नाट्य की मुञ्चोटा- | | लोकनाट्यों के नाट्यतत्व | २३३ |
| प्रणाली | १७१ | लोकनाट्यों की कथावस्तु | २३६ |
| मानवीय नाट्य का सम्पूर्ण रूप | १७२ | लोकनाट्यों का कथोपकथन | २४० |
| पुतलीनाट्य के विशिष्ट | | लोकनाट्यों के पात्र | २४२ |
| नाट्य-तत्व | १७४ | लोकनाट्यों के विविध स्वरूप- | |
| विनयटों के विशिष्ट नाट्य-तत्व | १७५ | रंगमंचीय लोकनाट्य | २४६ |
| चर्मपुतलियों का नाट्य एवं | | सर्वाविधित प्रसंगों पर आधारित | |
| रचना-विधान | १७६ | छायाको लोकनाट्य | २४६ |
| पुतलीगाथों में नारी का अनाव | १७८ | बहुप्रासंगिक प्रोपचारिक | |
| पुतलियों के प्राचमय चहरे | १७८ | लोकनाट्य | २४८ |
| पुतलीनाट्य-रचना | १८० | लोकनाट्य तथा शास्त्रीय नाट्य | |
| कठपुतलियों और चर्मपुतलियों | १८२ | का पारस्परिक सम्बन्ध | २४६ |
| पुतलियों का रंगमंचीय विधान | १८६ | लोकनाट्यों का नाट्यनित्य | २५१ |
| लोकनाट्यों की विशेषताएँ | १८४ | लोकनाट्यों का आधुनिक नाट्यों | |
| लोकनाट्य का समाजीकरण | | पर प्रभाव | २६१ |
| एवं व्यवसायीकरण | २०१ | लोकनाट्य-संशोधन | २७० |

भूमिका

भारतीय लोकधर्मों का लक्ष्य पिछले कुछ वर्षों से हमारे विद्वानों का ध्यान आकर्षित करने लगी है। उससे पहले वे उच्चवर्गीय कलाओं के निम्नस्तरीय स्वरूप ही समझी जाती थी और विद्वज्जन उस घोर तनिक भी आकर्षित नहीं होते थे। जिन विद्वानों ने इस दिशा में शोध आदि का कुछ भी कार्य किया, उन्होंने भी इनके साहित्य-पक्ष को ही देखा और कला-पक्ष को धलूता ही छोड़ दिया। लोकगीत संबंधी कई विद्वानों के शोधकार्य हमारे समक्ष हैं। भारत की बहुधा मनी श्रेणीय भाषाओं के लोकगीत-संकलन तथा तत्संबंधी विवेचन भी प्रकाशित हुए हैं। इसमें कोई संदेह नहीं कि इन विद्वानों ने ऐसी मूल्यवान् संपदा की ओर हमारा ध्यान खींचा है, जिसने लोकजीवन को सर्वदा ही रसप्रसाधित किया है तथा उसे पौष्टिक और नीरस होने से बचाया है। लोकगीतों की साहित्यिक एवं साहित्यिक महत्ता दर्शाने तथा लोकसाहित्य के इस विपुल भण्डार में से रत्न चुन-चुन कर भारतीय साहित्य की अभिवृद्धि करने में इन विद्वानों ने कोई कमी नहीं रखी है, अतः वहाँ तक हमारे साहित्यकारों एवं चिंतकों का प्रश्न है, उन्होंने पूरी तरह अपना कर्तव्य निभाया है और उन परम्परावादी विद्वानों को करारा जवाब दिया है, जिन्होंने लोकसाहित्य को साहित्यिक दर्जा देने से सदा ही इनकार किया है।

हमें शिकायत उन कलाधर्मों से है, जिन्होंने सर्वदा ही लोकसंगीत, नाट्य एवं नृत्य को उपेक्षा की दृष्टि से देखा है एवं लोकधर्मों कलाओं को अज्ञात एवं अवसंस्कृत लोगों की कला मानकर उनकी मितलौ उड़ाई है। शास्त्रीय नृत्यकारों ने लोकनृत्य को नृत्य का अत्यन्त प्राथमिक स्वरूप मानकर उसको अवसंस्कृत होत नृत्य बतलाया है। परन्तु श्रीभाम्भ से इस समुदाय की संस्था हमारे देश में लोकधर्मों कलाओं के उन असंख्य प्रयोगों की तुलना में इतनी कम है कि उनकी आवाज का आवाज कोई मूल्य नहीं रखा है। आज तो वह समय आया है जब हमारे देश में ऊँच-नीच का विचार, न केवल मानवीय स्तर से बल्कि साहित्य और कला के स्तर से भी प्रायः समाप्त हो हो गया है। लोककलाएँ पुनः प्रतिष्ठापित हुई हैं और भारतीय जीवन को पुनः रसप्रसाधित

करने लगी है। शास्त्रीय कलाओं का एकाधिपत्य प्रायः समाप्त हो होने लगा है और दोनों को अपना-अपना उचित दर्जा प्राप्त हुआ है। जहाँ शास्त्रीय कलाओं के प्रतिष्ठान हमारे देश में ऊँच जा रहे हैं, वहाँ लोककलाओं के प्रतिष्ठानों को भी आदर मिला है।

भारतीय लोककलाओं के पुनर्जागरण में पश्चिमी विद्वानों का पूरा हाथ है। ब्रिटिश शासनकाल में प्रियमन, कर्नल टाड, टेसीटोरी, विजियम कुक जैसे प्रकाण्ड विद्वानों ने भारतीय लोकजीवन का मंथन करके लोकसाहित्य एवं कला के अनेक लोकप्रक्षीय रत्नों को खोज निकाला है तथा भारतीय विद्वानों को लोकवाङ्मय के अध्ययन की एक अत्यन्त मनोवैज्ञानिक पद्धति प्रदान की है। स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद भी कई भारतीय विद्वानों को अध्ययनार्थ विदेशों में जाने तथा वहाँ के लोकवाङ्मय-संस्थानों (Folk lore institutes) से प्रेरणा प्राप्त करने का सुमनसर मिला है। इन संस्थानों में लोकगीतों के केवल शब्द-पक्ष पर ही जोष निर्धारित नहीं किया जाता, बल्कि स्वर को शब्द से अधिक महत्त्वपूर्ण मानकर उसके वैविध्य, संचरण, मिश्रण, मिलन, विघटन, उठाव, चढ़ाव, शब्द-स्वर-संगति, स्वर-निष्पत्ति, गायकी के प्रकार, लय-गुंफन आदि के वैज्ञानिक विचार को आधार माना जाता है। इन विविध लोकवाङ्मय शोध-संस्थाओं में अनेक संगीत-विशेषज्ञ, ताल-विशेषज्ञ, रचना-विशेषज्ञ, साहित्यवेत्ता, नृत्यशास्त्री, नृत्य-नाट्यशास्त्री एवं मनोवैज्ञानिक काम करते हैं। सहस्रों गीतों का वहाँ संकलन, रेकार्डिंग, वर्गीकरण, विश्लेषण, विवेचन एवं उनके कला-पक्ष का विषय अध्ययन होता है। लोकनृत्यों की अंगभंगिमाओं का विवेचन, रेखा-करण (Notation) एवं उनकी गीत-नृत्य-नाट्य-साहित्य-संगति एवं उनके समाजीकरण पर वहाँ अत्यन्त वैज्ञानिक अध्ययन का कार्य होता है। नाटक के कला-पक्ष पर वहाँ जो भी शोध हुई है वह अप्रभूतपूर्व है। लोकनाट्य की रचना-विधि से लेकर उसके अभिनय, चित्रण, प्रस्तुतीकरण, रंगमंचीय विवेचन, पात्र-चरित्र-विवरण, चरित्र-चित्रण, कथा एवं संवादों का व्यवहारीकरण एवं उनको अनेक मनोवैज्ञानिक लोकदृष्टाओं पर जो भी शोधकार्य हुआ है वह आश्चर्य में डालने वाला है।

प्रसन्नता की बात यह है कि अब इस दिशा में भारतीय विद्वानों का भी ध्यान गया है तथा केन्द्रीय एवं राजकीय संगीत नाटक अकादमियों ने भी लोकधर्मी कलाओं को महत्त्व प्रदान किया है। आकाशवाणी के लगभग सभी केन्द्रों ने लोकसंगीत एवं लोकधर्मी कलाओं के श्रवः सभी कलाकारों एवं

विद्वानों की अपने विचार प्रकट करने का अवसर प्रदान किया है। लोकगीतों के प्रसारण के लिये तो सभी केन्द्रों पर अलग से समय निर्धारित है। आकाश-वाणी के केन्द्रीय कार्यालय में लोकसंगीत निदेशालय की अवस्थिति तथा उसके लिये अधिकारी विद्वानों की नियुक्तियाँ हमारे लिये बड़े महत्त्व की बात है। इस विमान के अन्तर्गत लोकगीतों के संकलन, अध्ययन आदि का समुचित प्रबन्ध है। यत्र-तत्र हमारे देश में लोकधर्मोपजाओं संबंधी गोष्ठियाँ, सम्मेलन, समारोह आदि भी लोककलाओं के पुनर्जीवन की दिशा में बहुत ही आशा-जनक एवं उत्पन्न क्रम हैं।

सन् १९५२ में जब भारतीय लोककला मण्डल की स्थापना के साथ उसके उद्देश्य और कार्य-विधि की घोषणा हुई तो विद्वज्जगत् में काफ़ी हलचल मची थी। तब यही प्रतिक्रिया सामने आई कि लोकसंगीत, लोकनृत्य, और नाट्य विषयक एक अखिल भारतीय स्तर की संस्था की क्या आवश्यकता है? संस्था की उस प्रारम्भिक अवस्था में उस जर्चा को पचा लेने के अलावा हमारे लिये कोई चारा नहीं था। हमारी सभी घोषित योजनाएँ उस समय केवल काग़ज़ पर थीं और उनको पूरा प्रकाशन भी नहीं मिला था। शोध, संग्रह, संकलन, अध्ययन, विवेचन एवं वर्गीकरण की बात तो दूर रही, कार्यकर्ताओं के बैठने के लिए संस्था के पास कोई स्थान तक नहीं था। जब पहली बार संस्था की ओर से एक उच्चस्तरीय लोक-कलाकारों की मंडली ने समस्त देश में प्रदर्शन दिये, तो चाहे हमें घन भले ही न मिला हो, परन्तु यह उपलब्धि अवश्य हुई कि विद्वानों ने रंगमंच पर प्रदर्शित इन विपुल लोकनृत्यों एवं गीतों को अत्यन्त सचिपूर्वक देखा और उनमें बड़ी आस्था प्रकट की। उसके बाद तो गणतंत्र समारोह के उपलक्ष में अखिल भारतीय स्तर पर दिल्ली में लोकनृत्य समारोह भी होने लगे और विभिन्न राज्यों के अत्यन्त मौलिक एवं रंगीन लोकनृत्य प्रथम बार जनता के समक्ष आये। राष्ट्र की इस अत्यन्त महिमापयी घाती पर सबको गर्व का अनुभव हुआ। वह कहना नहीं होगा कि इन सब विशिष्ट घटनाओं के फलस्वरूप भारतीय लोककला मण्डल की अपनी प्रारम्भिक अवस्था में ही जनता का प्रेम और सहयोग प्राप्त हो गया और हम केवल नृत्य-प्रदर्शन तक ही सीमित नहीं रहकर प्रदर्शनकारी-लोककलाओं के अध्ययन, संकलन, वर्गीकरण, विश्लेषण, संग्रहण, परीक्षण, प्रयोग एवं प्रकाशन के कार्य में संलग्न होगये।

इसी कार्य के दौरान जब हमें अपनी संस्था में एक उच्चकोटि के पुस्तकालय की आवश्यकता हुई तो हमें भारतीय भाषाओं में तत्संबंधी साहित्य

मिलना अत्यंत कठिन हो गया; जो भी लोकगीतों की पुस्तकें हमें उपलब्ध हुईं, उनमें गीतों के साहित्यिक कलेवर (Literary content) तथा उनके सामाजिक अध्ययन के धलावा कुछ भी नहीं मिला। ऋतु, जन्म, मरण, विवाह, उत्सव, त्यौहार, विरह, मिलन, शृंगार, पारिवारिक संबंध आदि विषयों पर गीतों का वर्गीकरण एवं विवेचन करके ही हमारे विद्वान् लेखक संतुष्ट हो गये, परन्तु उनकी आत्मा का निवार दर्शाने तथा उनको जन्म देने वाले स्वर-संयोजन का किसी ने दर्शन नहीं कराया। इन पुस्तकों में लोकगीतों का पाठ्य-स्वरूप हमें अवश्य दृष्टिगत हुआ, परन्तु उनका श्रव्य-स्वरूप बिलकुल ही रह गया। लोकनाट्य संबंधी पुस्तकों में भी शास्त्रीयनाट्य-तत्त्वों के आधार पर नाट्य-विवेचन करने की भूलें हममें से कइयों ने की हैं। यदि इस ओर कोई महत्वपूर्ण कार्य हमारे देश में हुआ है तो वह यह कि आज प्रचलित और अप्रचलित अनेक लोकनाट्यों के अधिकांश कलेवर (text) पुस्तकाकार उपलब्ध हो रहे हैं। उनके प्रस्तुतीकरण, रंगमंचीय विधान, अभिनय-शैली एवं उनकी धुनों के संबंध में दर्शकों एवं प्रदर्शकों को पूर्ण जानकारी होने से इन सबका समग्र उनके प्रयोक्ताओं को तो नहीं खटकता, परन्तु उन सब अध्येताओं के लिये ये पुस्तकें अधिक उपयोगी सिद्ध नहीं हो सकी हैं। फिर भी हमें इस किस्म की जितनी भी पुस्तकें मिलीं, उनका संकलन हम बराबर करते रहे। सर्वप्रथम राजस्थान से ही यह काम शुरू हुआ। हमारे शोध-कार्यकर्त्ता समस्त राजस्थान में बिखर गये और इन लोक-रत्नों को खोज करते गये। उनके विविध कला-पक्षों का सर्वेक्षण किया गया, स्थिर एवं चलचित्र बनाये गये, लोकगीत-गायकों की सूचियाँ तैयार की गईं, उनके गीतों का ध्वनि-संकलन किया गया, उनकी धुनों एवं लय के आधार पर वर्गीकरण हुआ, उनमें निहित धुनों में शास्त्रीय रागों के मूल आधार खोजे गये, उनकी स्वरलिपियाँ बनाई गईं और सबसे महत्वपूर्ण कार्य यह हुआ कि उनमें से कुछ धुनें हुए लोकनाट्य-कारों, गायकों तथा वाद्यकारों को हमारी संस्था में स्थायी नियुक्तियाँ दी गईं।

इस सब कार्य के दौरान पिछले सोलह वर्षों में जो भी अनुभव हुआ उसकी हमने आत्मतात् किया। इस बीच मुझे दो बार विदेश जाने का अवसर मिला और वहाँ के कई लोकनाट्य-संस्थान (Folklore institutes) देखने, विद्वानों से बैठ करके तथा उन्हें भारतीय लोकनाट्यों से अवगत करने का सीनाम्य प्राप्त हुआ। सन् १९६० से ही मैंने अपने से सब अनुभव लेखवद्ध करने शुरू कर दिये तथा नवीन दृष्टि मिलने पर उनका पुनर्लेखन भी

किया। इस तरह नये-नये विचार मिलते रहे, नये अनुभव होते रहे और मेरी लिखित सामग्री में कई बार संशोधन की आवश्यकता भी हुई। इस तरह मेरी पुस्तक १९६५ में ही तैयार हो गई। उसी वर्ष मुझे पुनः विदेश जाने का अवसर मिला और अपने नवीन अनुभव के आधार पर मेरी पुस्तक में अनेक परिवर्तन आवश्यक हो गये। इसी दौरान कई भारतीय पत्रों के लिये भी मैं अपने विचारों को लेखबद्ध करता रहा। उनमें से कुछ लेख मेरी इन परिवर्धित पुस्तक के अंश भी बन गये। पहले यह विचार था कि इस पुस्तक के गीत, नृत्य एवं नाट्यपक्ष पर अलग-अलग पुस्तक लिखी जाय। यह मनोःकामना पूरी भी हो जाती, परन्तु बाद में ऐसा लगा कि इन तीनों का स्वतंत्र अस्तित्व कई जगह विचारों की पुनरावृत्ति के कारण दुबल पड़ जायेगा। अतः इन तीनों का एक समन्वित रूप ही पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करना ठीक समझा। ऐसा करने से दो कठिनाइयाँ अवश्य सामने आई हैं, एक है कई परिच्छेदों में विचारों की पुनरावृत्ति। मैंने जानबूझ कर इस पुनरावृत्ति को यथावत् रहने दिया है। यदि उसे दूर करने का प्रयास करता तो विचार असंबद्ध हो जाते और उनकी कड़ियाँ टूट जाती। उदाहरणों से धमा-धाचना करते हुए मैं उन्हें यथावत् रखने की उनसे अनुमति चाहता हूँ। दूसरी कठिनाई जो सामने आई, वह पुस्तक के नाम की थी। सार्थकता की दृष्टि से इस पुस्तक का नाम होना चाहिये था "भारतीय लोकसंगीत, लोकनृत्य, लोकनाट्य-एक अध्ययन"। इतना संघात नाम शायद पाठकों की रुचिता नहीं इसलिये इसका नाम मैंने "लोक-धर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ" ही रखना उचित समझा। प्रदर्शनकारी शब्द से भी शायद कुछ महानुभावों की आपत्ति हो परन्तु यह शब्द आवश्यक इसलिये हो गया कि लोककला के अन्य अप्रदर्शनकारी स्वरूपों से उसे बचाना था। बहुधा नृत्य, गीत, नाट्य ही प्रदर्शन योग्य होते हैं, चाहे उनका उपयोग स्वान्तः-मुखाय हो वा जनता के मनोरंजन के निमित्त।

इस पुस्तक में मैंने इन कलाधर्मों के तार्त्विक पक्ष को ही प्रधानता दी है क्योंकि इस समय हमारे देश में लोकनृत्य, लोकनाट्य एवं लोकसंगीत के संबंध में अनेक मत एवं भ्रान्तियाँ प्रचलित हैं। हम सभी भी किसी एक निर्णय पर नहीं पहुँचे हैं। इस पुस्तक में विवेचित अपना मत ही सर्वसम्मत् मत मान लूँ, ऐसी घृष्टता भी मैं नहीं करूँगा। इसलिये मैं ईमानदारी के साथ साफ़ कह देना उचित समझता हूँ कि ये सब मत मेरे अपने हैं, जिनके पीछे भले ही अत्यन्त बोझिल और महत्त्वप्राप्त पुस्तकों के संदर्भ ही कोष्ठक में न दिये गये हों, परन्तु मेरे पिछले ३५ वर्षों का अनुभव इनमें अवश्य निहित है। मैं अपनी

बाल्यावस्था से ही रंगमंच का व्यक्ति रहा हूँ और उसी से मेरे जीवन का समस्त रस ग्रहण किया है। आज भी रंगमंच ही मेरा प्रयोग एवं अध्ययन-स्थल बना हुआ है।

मेरा यह विनम्र प्रयास यदि मेरे विद्वान् पाठकों के लिये थोड़ा भी उपयोगी सिद्ध हुआ तो मैं अपने को अन्त मानूँगा। मैं अपने प्रिय साथी श्रीबुलू रूपलाल शाह को धन्यवाद दिये बिना नहीं रह सकता, जिनके आग्रह से यह प्रकाशन संभव हुआ है। यदि उनका दबाव नहीं होता तो मैं अपने स्वर्गीय पुत्र गोविन्द के निधन से उत्पन्न अपनी उत्पीड़ितावस्था में इस पुस्तक को पुनः एक बार देनाकर प्रेस में जाने योग्य नहीं बना सकता था। संस्था के बोधभारी डॉ० महेन्द्र नानावत का भी मैं बहुत धाभारी हूँ, जिन्होंने इस पुस्तक को अतिशीघ्र प्रकट होने में मेरी सहायता की। इस पुस्तक में उदाहरणस्वरूप प्रस्तुत होने वाले सभी लोकगीतों की स्वरलिपियाँ हमारे संगीताधिकारी श्रीबुलू सम्पतकुमार जमाँ ने बनाई हैं। अतः मैं उनके प्रति भी अपनी कृतज्ञता प्रकट करता हूँ।

दोषभाषिका २०२५ वि०

देवीलाल सामर

लोकसंगीत

लोकसंगीत

साधारणतः सबकी यह मान्यता है कि वह गीत लोकगीत है, जो जन-साधारण द्वारा प्रयुक्त होता है और जन-साधारण की भावनाओं को व्यक्त करता है। पिछले कुछ वर्षों में लोक शब्द धाम के अर्थ में भी कूड़ हो गया है, अतः लोकगीत गाँवों में गायेजानेवाले गीतों को छोड़ ही संकेत करता है। वे दोनों ही तात्पर्य अपूर्ण होते हुए भ्रामक भी हैं। लोकगीत जन-साधारण द्वारा भी प्रयुक्त होते हैं और जन-साधारण अधिकतर गाँवों में ही है, इसलिये यह तात्पर्य सही होते हुए भी अपूर्ण इसलिये है कि सभी जन-साधारण द्वारा गायेजानेवाले गीत लोकगीतों की परिधि में नहीं आते। वैसे तो धाज के फिल्मगीत, जितने जन-साधारण द्वारा प्रयुक्त होते हैं, उतने कोई भी नहीं, फिर भी वे लोकगीतों की धेखी में नहीं आते। गीतों की लोकजन्यता, उनके प्रभाव और प्रचारक्षेत्र की व्यापकता, तथा उनकी लोकप्राप्तता ही उन्हें लोकगीतों का दर्जा नहीं दे देती। अन्य कई ऐसी कसौटियाँ भी हैं, जिन पर उतरकर ही उन्हें लोकगीतों का दर्जा प्राप्त होता है।

किसी भी कलाकृति का अपने रचयिता प्रवक्ष्य होता है, जो उस कृति के पीछे सूर्य के समान दीदीप्यमान रहता है। वही कृति अपने रचयिता से चमत्कृत होती है और उनका रचयिता भी उसी कृति से चमत्कृत होता है। रचयिता के व्यक्तित्व की छाप उस कृति पर स्पष्ट अंकित रहती है, परन्तु लोकगीतों में उनका रचयिता छिपा रहता है, कहीं भी उसके व्यक्तित्व का आभास नहीं मिलता। ऐसी असंख्य रचनाएँ अनादिकाज से अनेक कठों से उद्भासित होती रहती हैं, परन्तु उनमें से कुछ ही रचनाएँ प्रकाश में आती हैं और वे पानी के बुदबुदों की तरह विनीत हो जाती हैं। कुछ रचनाएँ अपने विलक्षण मेघ तत्त्वों के कारण समाज में प्रचलित रहती हैं, उन्हें लोग उनके रचयिताओं के कठों से मुनते हैं, सराहते हैं और वे कृतियाँ रचयिता की धरोहर के रूप में उनकी प्रतिमा को प्रकाशमान करने के लिए प्रकाशित भी होती हैं, परन्तु यह आवश्यक नहीं कि वे लोकगीतों का दर्जा प्राप्त कर सकें। उनमें साहित्यिक एवं कलात्मक गुण होते हुए भी वे अपने सीमित दायरे में ही रहती हैं। वे समाज की धरोहर नहीं बनती। सामाजिक धरोहर बनने के लिये जिन गुणों की आवश्यकता होती है, वे गुण यदि धाज मानव शक्ति के अन्दर होते

तो प्रत्येक रचयिता उन गुणों के अनुसार गीत रच देता और वह लोकगीत बनाने का श्रेय प्राप्त करनेवाला । अतः यह जानना अत्यन्त कठिन है कि असंख्या रचेजानेवाले गीतों में से कौनसा गीत ऐसा है जो लोकगीतों की श्रेणी प्राप्त करनेवाला है अथवा जिसे समाज अपना बनाकर उसपर अपने व्यक्तित्व की छाप प्रकट करेगा । इसका यह भी शर्ष नहीं कि जो गीत लोकगीत का दर्जा प्राप्त करता है, वह स्वर-गठन, शब्द-चयन तथा संगीत की दृष्टि से वैयक्तिक प्रभाव और रचयिता के व्यक्तित्व से जुड़े रहनेवाले वैयक्तिक गीतों से भ्रष्ट होता है । यह कहना अत्यन्त कठिन है कि अनन्तकाल से रचेजानेवाले ये वैयक्तिक गीत किसप्रकार और किन गुणों के कारण लोकगीतों का दर्जा प्राप्त कर लेते हैं ।

एकबार ऐसे वैयक्तिक गीत सामाजिक अभिव्यक्ति की पकड़ में आ जाते हैं तो उनमें अनेक प्रक्रियाएँ होने लगती हैं और वे अनेक कसौटियों पर कस कर अन्ततोगत्वा लोकगीतों की परिधि में प्रविष्ट होते हैं और उनमें विशेष प्रकार का संस्कार होने लगता है । यह प्रक्रिया किसी प्रभाव या प्रयत्न से नहीं हुषा करती । यह ऐसी अज्ञात प्रक्रिया है, जो अनादिकाल से चली आरुही है और जिसके कार्य, कारण का कोई पता नहीं है । किसी भी लोकगीत का उसके रचनाकाल से लेकर उसके पूर्ण विकसित स्वरूप के क्रमिक विकास का कोई जेना-जोना रचना चाहे तो असंभव है और यदि किसी लोकगीत के क्रमिक विकास का कम जाला भी जा सके तो यह समझ लेना चाहिए कि यह लोकगीत की श्रेणी में नहीं है । अतः यह तो मान ही लेना उचित है कि कुछ गीत वैयक्तिक रचना की परिधि से बाहर निकलकर तथा सामाजिक स्तर पर विकास की चरम सीमा प्राप्त करके ही लोकगीतों का दर्जा पाते हैं ।

किसी भी गीत का बहुत अधिक प्रचलन तथा उसके बोधगम्य क्षेत्र का विस्तार ही उसे लोकगीत का दर्जा प्रदान नहीं करता । सूर, तुलसी, मीरा, कबीर आदि संतों के हजारों गीत सैकड़ों वर्षों से अपने साहित्यिक, सामाजिक तथा गेय गुणों के कारण समाज में प्रचलित हैं, परन्तु फिर भी उन्हें लोकगीतों का दर्जा प्राप्त नहीं हुषा है । अतः लोकगीतों के क्रमिक विकास में जो प्रक्रिया निहित है, वह कुछ और ही है । शीटे तौर पर हम इस संबंध में यह कह सकते हैं कि ऐसे गीत अनेक प्रतिमाधों के सम्मिश्रण से बनते हैं तथा उनसे प्रादुर्भूत लोकगीतों के स्वर तथा शब्द अनायास ही लोगों के मन पर अमर कर जाते हैं और अज्ञात रूप से उनके स्वर-संगठन तथा शब्द-नियोजन में परिवर्तन होने लगता है । यह प्रक्रिया वर्षों और किस कम से होती है, इसका पता लगाना

सासान नहीं है। ऐसे गीत अज्ञात रूप से ही लोगों के कानों पर बिराबते हैं तथा उनके मानस की क्रिया-प्रक्रियाओं के भुल विषय बन जाते हैं। गीतों के नियोजन, आयोजन से उनका कोई संबंध नहीं रहता। धीरे-धीरे उनका प्रभाव धीरे-प्रचारक्षेत्र बहुत जाता है और लोग उन्हें अपनायास ही माने लगते हैं, उन्हें विधिवत् मिललाया नहीं जाता, वे सामाजिक संतान की तरह अपने सामाजिक परिवार में खेलते कूदते तथा बिचरित होते रहते हैं। वे दीपक के प्रकाश की तरह फैल जाते हैं। प्रारम्भ में उस दीपक की लौ छोटी होती है, परन्तु लोकजीवन की संशक्त अनुभूतियों के साथ समाज का सशक्त मस्तिष्क उनमें जीवन पुरता रखता है और उस दीपक की लौ अधिक प्रकाशमान और सशक्त होती जाती है। वे गीत स्वर-संयोजन, लयकारी शब्द-चातुर्य तथा अर्थ-चमत्कार की ऐसीविधियों से कोमों दूर हैं, तथा स्वरों के भ्रमरपणी और शब्दों की अपूर्व स्रवणा-शक्ति के कारण अत्यन्त प्रभावशाली होते हैं। इन गीतों के मूल रचयिता की प्रतिभा में अनेकों सामाजिक प्रतिभाओं का सामंजस्य होता है, जिससे वे सैकड़ों वर्षों के सतत प्रयोग से जन-जीवन में घुलमिलकर शौकिक तत्त्वों से सराबोर हो जाते हैं। इन तत्त्वों के साथ दूसरा तथ्य और है, जो इन गीतों की सैकड़ों वर्षों तक सजीव और सप्राणित रखता है, वह है उनके साथ प्रयोजनों की ममता। सैकड़ों वर्षों के सतत प्रयोग तथा संगीत के कारण मनुष्य के दुःख-सुखों से जुड़े हुए ये गीत उनकी ममता के साथ लिपट जाते हैं तथा विवाह-शादियों, पर्व-संस्कारों, पूजा-पाठों तथा उनकी अनुष्ठानिक क्रियाओं के साथ संस्कारवत् जुड़ जाने से ये गीत सन्धे समय तक जीवित रह जाते हैं।

लोकगीतों का विकास

कभी-कभी हम भूल में यह मान लेते हैं कि लोकगीत मनुष्य की अविकसित अवस्था के द्योतक हैं। यदि हम कथन में कुछ भी सम्म होता तो मानव की आज की अत्यन्त विकसित अवस्था में लोकगीतों का चिन्ह भी नहीं बचता, परन्तु बात यह नहीं है। लोकगीतों का प्रचलन आज भी उतना ही है, जितना मनुष्य की अविकसित अवस्था में था। वास्तव में मनुष्य की शिक्षा, दोषा तथा उसकी सम्भता के साथ उनका कोई सम्बन्ध नहीं है। यदि सम्बन्ध है तो उतना ही है कि मनुष्य की विकसित अवस्था के गीतों में प्रौढ़ता तथा साहित्यिक गुणों का बाहुल्य रहता है और अविकसित अवस्था के गीतों में उनका अभाव। आज की आदिम जातियों के गीतों में तथा अन्य विकसित

जातियों के लोकगीतों के ये तत्वों में समानता रहते हुए भी उनके स्वर, शब्द तथा अर्थ के रचनाकौशल में काफी अन्तर रहता है ।

उक्त दृष्टि से लोकगीतों की अनेक विकास-सीढ़ियाँ हो सकती हैं; जैसे आदिम जातियों के गीतों में शब्द तथा स्वरों का अत्यन्त सरल तथा प्राथमिक अवस्था में होता है । इन जातियों का सरल संक्षिप्त जीवन तथा इनका निरक्षित सामाजिक गठन इनके गीतों में दर्पण की तरह प्रतिबिम्बित होता है । इनके गीत भी स्वर, शब्द तथा अर्थ की दृष्टि से अत्यन्त सरल तथा संक्षिप्त होते हैं । इसी तरह मानवी सभ्यता के प्रभावों से दूर रहनेवाली तथा शिक्षा-दीक्षा और मानवी अनुभूतियों से हीन जातियों के गीत भी आदिम जातियों के गीतों की तरह ही सरल और संक्षिप्त होते हैं । उनकी सांस्कृतिक उपलब्धियों के अनुरूप ही उनके गीतों का अर्थ होता है । यही कारण है कि जब हम शिक्षित और सभ्य कहलातेवाले प्राणी इन अविकसित जातियों के गीत सुनते हैं तो वे हमें अधिक प्रिय और सचिकर नहीं लगते । इसका कारण यह नहीं है कि वे गीत लोकगीतों के दर्जे से नीचे हैं । कारण केवल यही है कि उन्हें सराहने और आत्मसात् करने के लिये हमारे पास संवेदना नहीं है । जो गीत उन आदिम जातियों के मन में आनन्द का संचार करते हैं, या जिनको वे आत्मसात् करके आत्मविभोर हो जाते हैं, उनसे हम प्रभावित नहीं होते, क्योंकि उन्हें सराहने योग्य विभिन्न परिस्थितियों और अनुभूतियों से हम दूर हैं ।

सांस्कृतिक विकास की इन अवस्थाओं के अनुसार लोकगीतों की विविध विकास-सीढ़ियों का कमी यह तात्पर्य नहीं है कि जो अशिक्षित वर्ग है, उसके गीत साहित्यिक तथा संगीतिक तत्वों से हीन होते हैं और जो शिक्षित समाज है, उसके गीत ही विकसित हैं । अविकसित समाज के गीतों में शब्द, स्वर तथा तात्पर्य की सरलता अवश्य होती है; परन्तु गीतों का स्वाभाविक सौन्दर्य तथा उनके मर्मस्पर्शी गुण विकसित समाज के गीतों से किसी तरह कम नहीं होते । यदि कोई कमी होती है तो उनके कल्पना-सौन्दर्य तथा अर्थ और शब्द वैविध्य में होती है, जिसका गीत के मर्म से अधिक कोई संबंध नहीं होता है । कमी-कमी तो सभ्यता तथा गौणिक जीवन की चकाचौंध में वे सभ्य तथा विकसित समाज के गीत बौद्धिक तत्वों से दूब जाते हैं तथा ग्राम्यगीतों की तुलना में अपने मर्मस्पर्शी तत्वों को खो बैठते हैं । यही कारण है कि कमी-कमी गीतों में रहनेवाला पुस्तकीय ज्ञान से हीन; परन्तु मानवीय ज्ञान और अनुभूतियों से परिपक्व समाज ऐसे लोकगीतों का धनी होता है, जो गीत-तत्वों से भरपूर होते हैं ।

लोकजीवन की अनेक ऐसी अवस्थाएँ भी हैं, जिनके अनुसार गीतों के स्वर तथा शब्दों में अंतर आता रहता है। लोकगीत जब अपनी सामाजिक सीमाओं को पार करके कुछ व्यवसायिक और विशिष्ट जातियों की धरोहर बन जाता है तो भी उसमें फर्क आ जाता है। वे जातियाँ मूल गीत की स्वर तथा शब्द-रचना को कायम रखती हुई भी उनमें वैयक्तिक स्वतंत्रता ले लेती हैं, और उन्हें अपने ढंग से गाने लगती हैं। इन जातियों को अपनी धार्मिकता उपाजनों हेतु तथा अन्य जातियों के साथ व्यवसायिक प्रतिस्पर्धा के कारण अपनी कलाकृतियों को चमत्कृत करने पड़ती है, जिससे वे सामाजिक लोकगीत एक विशिष्ट परिपाटी का अनुशीलन करने लगते हैं और मूल लोकगीतों से कुछ भिन्न हो लगते हैं। उनकी गायन-शैली में कुछ शास्त्रीय तत्वों का आभास होने लगता है और गायक अपने विशिष्ट व्यक्तित्व की छाप उन पर अंकित कर देता है।

इसी तरह की दूसरी मिसाल है उन गीतों की जो श्रमिकों के ढंग से गाने-वाले कुछ शहरी लोगों के कंठ पर बिराज जाते हैं। ऐसे लोग इन गीतों का अवधिक परिष्कार कर देते हैं, विशेष करके स्वर तथा शब्दोच्चार में, जिनमें इन गीतों के प्राण निहित रहते हैं। वे उन्हें तान, मुरकियों तथा विशिष्ट सहजों से इतना प्रसंस्कृत कर देते हैं कि वे अपना स्वाभाविक सौन्दर्य खो बैठते हैं तथा गायन की लोकशैली से काफ़ी दूर हो जाते हैं।

दूसरी अवस्था यह है, जब समस्त समाज ही सांस्कृतिक तथा शैक्षणिक स्तर को प्राप्त करता है। ऐसी अवस्था में लोकगीतों का स्तर भी बढ़ता है। सन्धे समय से प्रचलित लोकगीत स्वयं भी लोकमानस के परिवर्धन तथा परिष्कार के साथ संशोधित एवं परिष्कृत होते रहते हैं और नवीन परिधान धारण करते रहते हैं। वे जीवन के साथ इतने धुल्लेमिले रहते हैं कि इस सूक्ष्म परिवर्तन का किसी को पता भी नहीं रहता। वे सँकड़ों वर्षों से पारिवारिक जन की तरह जीवन के साथ जुड़े रहते हैं। वे उन वैयक्तिक गीतों की तरह नहीं होते जो व्यक्तिगत खिन्ना-खिन्ना पर अवलम्बित रहते हैं तथा जिनका व्यक्तित्व भी रचनाकार के व्यक्तित्व के साथ जुड़ा रहता है, परन्तु सच बात तो यह है कि लोकगीत को किसी रचयिता के व्यक्तित्व पर आधारित नहीं रहकर उसे स्वयं के गुणों पर ही जीवित रहना पड़ता है।

लोकगीतों की स्वर प्रधानता

गीतों में गैय मूल की प्रधानता रहने के कारण उनके स्वरों का प्राधि-पत्य शब्दों पर सदा ही बना रहता है। यही ऐसा तत्त्व है जो उन्हें कविता से

अलग करता है। मसिपुर, त्रिपुरा तथा मध्यप्रदेश की आदिम जातियों के अनेक गीत ऐसे हैं जिनमें प्रायः शब्द ही नहीं। उनकी लयप्रधान गूँज ही उन गीतों का कलेवर होती है। ये जातियाँ अपने नृत्य-प्रधान मुद्राओं में इन गीतों को गाती रहती हैं। इनमें जो भी शब्द शेष रह गये हैं वे विविध परि-
 निष्ठातियों में विविध तात्पर्य धारण कर लेते हैं। सामूहिक रूप से ये गीत केवल उनकी ध्वनियों के माधुर्य के कारण ही गाये जाते हैं। कुछ शब्द उनके साथ जुड़े हुए अवश्य होते हैं, परन्तु मायक का मूल ध्यानन्दशील उन गीतों की धुनों में है, शब्द-चातुर्य में नहीं। जिस तरह किसी कविता में गेय तत्वों का माधुर्य विद्यमान है तो उसके शब्दों का महत्त्व भी बढ़ता है, उसी तरह यदि किसी लोकगीत में गेय गुणों के साथ शब्द-चातुर्य भी है तो उसके चार चाँद लग जाते हैं। यह बात भी सही है कि जिस तरह शास्त्रीय संगीत में शब्द बिल्कुल ही गौण हो जाता है उस तरह लोकगीतों में वह बिल्कुल ही गौण नहीं होता। उसके कुछ लक्षण तो जीवित रहते ही हैं। यदि लोकगीतों में स्वरों की प्रधानता नहीं होती तो वे केवल अपने काव्य-गुणों के कारण इतने जीवंतीकी नहीं होते। राजस्थान के सर्वाधिक लोकप्रिय गीत धूमर, पणिहारी, लूर, ईरोली, पीपली, गोरबन्द आदि में शब्दों का महत्त्व पर्याप्त मात्रा में होते हुए भी वे अपने गेय गुणों के कारण ही इतने लोकप्रिय और सर्वश्रेष्ठ हो गये हैं।

लोकगीतों का प्रादुर्भाव ही स्वरों से होता है। मनुष्य अपने भावनानिष्ठ कर्णों में अज्ञातरूप से स्वरों की सृष्टि करता है तथा उन्हें गुनगुनाता रहता है। काफ़ी लम्बी अवधिपर्यन्त वे गीत उसके एकाकी जीवन के शृंगार बने रहते हैं तथा उसकी मानसिक अवस्था के अनुरूप ही उनमें परिमार्जन होता रहता है। उसी अवस्था में वह उन्हें उपयुक्त शब्द देता है। ऐसे अनेक गीत रचनाकार के वैयक्तिक दायरे से बाहर निकलकर सामाजिक दायरे में प्रवेश करते हैं और धीरे-धीरे वे सामाजिक व्यक्तित्व धारण करके रचनाकार के व्यक्तित्व से हमेशा के लिये अलग हो जाते हैं। समाज उन्हें सजाता है, सँवारता है तथा उनके असंत दोषों को दूर कर उन्हें सच्चे हीरे की तरह चमकाता है, उन्हें अपना पारिवारिक जन समझकर उनसे अत्यधिक जगाव का अनुभव करता है।

ऐसे ही गीतों को जब मनुष्य विकास की सीढ़ियों पर अड़कर देखने लगता है तो साहित्यकार उन्हें साहित्य की कमीटी पर कसता है और संगीत-कार उन्हें स्वर की भूमिका में परखता है। दोनों ही उनमें अपूर्व कलाविधि के

प्रयत्न पाते हैं, परन्तु संगीतशास्त्रियों को उनमें शास्त्र के कोई तत्त्व मज़र नहीं आते, क्योंकि राग-रागिणियों की ऊहापोह, लयवाची की मुस्थियाँ और तान-पलटों के चमत्कार उनमें बिल्कुल नहीं होते; परन्तु विपरीत इनके साहित्य-शास्त्रियों को उनमें धनमोल खजाना मिलता है, क्योंकि साहित्य के शास्त्र में और संगीत के शास्त्र में अंतर है। शास्त्रसंगत साहित्य साहित्य की परिभाषा ही में नहीं आता, जबकि शास्त्रीय संगीत का प्रधान तत्त्व ही उसका शास्त्र है। जिस शास्त्रीय संगीत का शास्त्र ही नहीं, वह शास्त्रीय संगीत की परिपाटी में नहीं आता। इसलिये लोकसंगीत की ओर शास्त्रीय संगीतकार नहीं झुकते। जिस तरह संगीत में लोकसंगीत, सुगमसंगीत तथा शास्त्रीयसंगीत आदि के भेद-विभेद हैं, उस तरह साहित्य में शास्त्रीय साहित्य, लोकसाहित्य तथा सुगम साहित्य जैसे भेद-विभेद नहीं हैं।

साहित्य के सौन्दर्य-परीक्षण में शास्त्र बहुत ही गीस भाग खदा करता है, परन्तु हमारे भारतीय संगीत में शास्त्र का तत्त्व बहुत अधिक महत्त्वपूर्ण है। शास्त्र तो साहित्य तथा संगीत में सुन्दरता और प्रीकृता प्रदान करनेवाला तत्त्व है। यदि यह शास्त्र ही संगीत या साहित्य बन जाय तो पक्क ही हो जाय। भारतीय शास्त्रीय संगीत दुर्भाग्य से इसी विडम्बना का शिकार बन गया है। सौभाग्य से भारतीय साहित्य, जो कि मध्ययुग में शास्त्र की विडम्बनाओं में डलभने लग गया था, अब प्रायः उससे मुक्त होने लग रहा है। कला का उद्देश्य शुद्ध सौन्दर्य की सृष्टि करना है। इस उद्देश्य की पूर्ति लोकसंगीत पूर्ण विम्वे-बारी से कर रहा है। आज का शास्त्रीय संगीत इस दिशा में असफल इसलिये सिद्ध हुआ कि उसने शास्त्र का अत्यधिक सहारा ग्रहण कर लिया है। साहित्य के प्रेमी लोकगीतों के साहित्यिक पक्ष की ओर आकृष्ट हुए और शास्त्रीय संगीत के आचार्य ऊपर आकृष्ट नहीं हुए, इसका कदापि यह अर्थ नहीं है कि लोकसंगीत का संगीतपक्ष दुर्बल है और साहित्यपक्ष प्रबल। लोकगीतों की सैकड़ों धुनों के अध्ययन तथा उनके ध्वनि-परीक्षण से यह सिद्ध हो चुका है कि वे अपनी धुनों और स्वर-रचनाओं की ताकत से ही आज जीवित हैं। इन ध्वनियों तथा संगीत की बन्धियों के वैज्ञानिक परीक्षण के बाद यह जान-लिया गया है कि उनमें से शब्द हटा लेने पर उनके प्रभाव में अधिक अंतर नहीं आता।

लोकगीत अत्यधिक पुराना पड़नेपर संस्कारवत् लोकजीवन से लिपटा रह जाता है तथा उसके शब्द अत्यंत दुर्बल हो जाते हैं। कहीं-कहीं तो शब्दों का पता ही नहीं लगता, फिर भी वे गीत समाज की आत्मा बने हुए हैं और

उनकी मधुर सुनों से जनता रसप्तावित होती रहती है। इसका कदापि यह मतलब नहीं कि लोकगीतों का साहित्यिक पक्ष उनका निरर्थक पक्ष है। साहित्य और संगीत के सुन्दर सामंजस्य से ही लोकगीत लोकगीत का दर्जा प्राप्त करता है। यदि सामंजस्य समाप्त हो जाय तो लोकगीत समाज की सम्पत्ति नहीं रह कर कुछ ही पेशेवर लोगों की सम्पत्ति बन जायेंगे। लोकगीतों को उनका साहित्यपक्ष ताकत प्रदान करता है तथा उन्हें दीर्घजीवी बनाता है, परन्तु वह उसका शरीर है, उसकी आत्मा नहीं। शरीर मरने से आत्मा नहीं मरती, परन्तु आत्मा नहीं रहने से शरीर नष्ट हो जाता है। जिस लोकगीत का केवल शब्दपक्ष रह जाता है और उसका स्वरपक्ष दुबल हो जाता है या उसके प्रयोक्ताओं द्वारा दुबल कर दिया जाता है तो वह गीत मृतगीत के बराबर ही रह जाता है। ऐसे गीतों में वे गीत गुमार होते हैं, जो पेशेवर जातियों द्वारा अपने आश्रयदाताओं तथा देवी-देवताओं के गुणगान में प्रयुक्त होते हैं। उनमें जातियों के वंशानुक्रम तथा उनकी नाभावलिपों की प्रधानता रहती है और उनके गेयत्व कम होजाते हैं। इसका परिणाम यह होता है कि ये गीत इन जातियों के पास ही रहजाते हैं तथा जन-जीवन से दूर होते चलेजाते हैं।

इस संबंध में एक बात की ओर संकेत करना अत्यंत आवश्यक है। संगीत का विद्वान् गीतों के गेयपक्ष का अध्ययन करते समय उसके शास्त्र को डूँडता है। उसी तरह लोकगीत के साहित्यिक पक्ष के अध्ययन के लिये यदि कोई साहित्यकार उसके शास्त्रपक्ष की खोजने का प्रयत्न करे तो बहुत बड़ी भूल होगी। क्योंकि लोकगीतों में साहित्य का शास्त्रपक्ष शून्य है, फिर भी साहित्यिक विद्वान् लोकगीतों का काव्यात्मक भंडन करता है और उनमें से प्रभु निकाल ही लेता है, परन्तु यह कार्य हमारे संगीत के धात्रावे नहीं करते। किसी भी लोकधुन को सुनकर उसमें संगीत के तत्त्व निकालने की अपेक्षा वे उसके प्रति प्रवृत्तिना का भाव प्रकट करते हैं। वे लोकगीतों के स्वर-तालित्व की खोज नहीं करते। वे वह जानने का प्रयत्न नहीं करते कि विविष्ट गीतों में विशिष्ट प्रकार का स्वर-चयन क्यों होता है? विविष्ट स्वर-संगठन से विशिष्ट प्रकार का प्रभाव क्यों पैदा होता है? लोकगीतों में शास्त्रीय संगीत पर आधारित विविष्ट राग-रागिनियों की छाया क्यों रहती है? शास्त्रीय तालों की पैघोदगियां उनमें नहीं रहते हुए भी गाने के इतने प्रभावशाली सटके उनमें कहाँ से पाते हैं? ये सब बातें ऐसी हैं, जिनका विधिकत् अध्ययन तथा परीक्षण संगीत-शास्त्रियों को करना चाहिए।

लोकगीत का रामरस

शास्त्रीय संगीत की भूल रागों, जो हम भाटों से उत्पन्न हुई मानी जाती है, विद्वानों की वैज्ञानिक बुद्धि तथा सूक्ष्म-समझ की चोखत अवश्य है। अनेक वर्षों तक अनेक विद्वानों ने भारतीय संगीत के सात स्वर तथा पाँच विकृत स्वरों के जोड़-तोड़ से संपत तथा कर्णमधुर रागों की कल्पना प्रवक्ष्य की होगी और इस दिशा में अनेक बौद्धिक प्रयोग भी हुए होंगे; परन्तु भारतीय लोक-संगीत के परीक्षण से यह ज्ञात हो सकता है कि अनेक शास्त्रीय रागों की छाया लोकगीतों में विद्यमान है। उनके परीक्षण से यह भी ज्ञात हो सकता है कि उनकी रचना में किसी भी शास्त्रकार का हाथ नहीं है, न उनका संवरण कभी भी किन्हीं स्थितियों में किसी शास्त्रकार के कंठ पर हुआ है। इस परीक्षण से शास्त्रीय रागों के प्रादुर्भाव का एक बहुत ही महत्त्वपूर्ण संकेत हमें उपलब्ध हो सकता है।

किसी भी लोकगीत के प्रादुर्भाव के समय जिस मानसिक वा भावार्थमक स्थिति में उसका आदिस्त्वयिता रहता है, उसी के अनुसार उस गीत के स्वरों का चयन धनवान् ही में उसके अस्तित्व से प्रकट होता है। उसके कंठ से प्रथमवार मुखरित हुई गुनगुनाहट उसके मानस की विशिष्ट भावावस्थाओं को लुप्त करती है, उस अविध्यति से उसको स्वर्गीय भानन्द का अनुभव होता है। उस गुनगुनाहट को वह शब्दों का परिधान भी धनवान् ही में पहिनाता रहता है। धीरे-धीरे वह आदिगीत अनेक कंठों पर संचरित होता है और जहाँ-जहाँ उसे सामान्य मानस-प्रवस्थाएँ उपलब्ध हो जाती हैं, वहाँ वह रेडियो की तरंगों की तरह सुखद आश्रय पाकर दीर्घकालीन संचरण की अवस्था को प्राप्त करता है तथा संबोधित एवं परिवर्धित होकर वह सामाजिक कसौटी पर चढ़ जाता है। उस गीत की रचना के समय कोई यह नहीं देखता कि उसके स्वर-चयन में कौनसा स्वर वादी, संवादी तथा बिवादी है। आरोहावरोह में स्वर-क्रम किस नियम से उसमें संचरित होते हैं तथा कौनसे स्वरों के मेल से उस राग की रचना होती है, फिर भी ऐसे अधिकांश गीतों में इन बातों का विलक्षण निमात्र मिलता है। उदाहरण के तौर पर राजस्वान् के इस प्रमुख लोकगीत का परीक्षण कीजिये:—

(१०)

लालर गीत

(स्थाई)

लालर नेदो नी नोखीला म्हारो जीव तरसे लालर नेदो नी

(अंतरा)

रखड़ी बांधूँ तो म्हारे कालो डोरो प्रादी रो

बिदली बिना तो म्हारो जीव तरसे लालर नेदो नी

(जेप पंक्तिवा यहाँ उद्धृत नहीं की गई हैं ।)

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

स्थाई

| | | | |
|-------------------------|------------------------|------------------------|--------------------------|
| | | | सा - सा सा ला ङ ल र |
| प - प नी ले ङ दो ङ | नी - सा - नी ङ मो ङ | रे - रे - खी ङ ला ङ | नी - सा - म्हा ङ रो ङ |
| रे - रे - जी ङ व ङ | म - म - त ङ र ङ | प प प म से ङ ङ ङ | रे - रे सा सा ङ ल र |
| नी - नी रे ले ङ दो ङ | सा - - - नी ङ ङ ङ | - - - - ङ ङ ङ ङ | - - - - ङ ङ ङ ङ |

अंतरा

| | | | |
|-----------------------|------------------------|------------------------|--------------------------|
| * * प प * * र ल | ना - नी - डी ङ खी ङ | सा - सा - धू - सी ङ | नी - सा - म्हा ङ रे ङ |
| - - रे म * * का लो | - रे सा - ङ डो रो ङ | नी - नी रे आ ङ टी ङ | सा - - - रो ङ ङ ङ |
| * * प प - - बि द | प - प - खी ङ बि ङ | प - प प ना ङ तो ङ | प प म - म्हा ङ रो ङ |

| | | | |
|------------|----------|----------|------------|
| रे - रे - | म - म - | प प प म | रे - रे सा |
| जी ऽ व ऽ | त ऽ र ऽ | सु ऽ ऽ ऽ | ला ऽ ल र |
| नी - नी रे | सा - - - | - - - - | सा - सा सा |
| ले ऽ बो ऽ | नौ ऽ ऽ ऽ | ऽ ऽ ऽ ऽ | ला ऽ ल र |
| × | ० | × | ० |

इस गीत में एक स्त्री अपने पति से विविष्ट प्रलंकरण करने का आग्रह करती है। यह गीत शास्त्रीय गीत नहीं है, न यह किसी शास्त्रकार द्वारा ही रचित है। राजस्थान के दक्षिणी-पश्चिमी क्षेत्र में गायाजानेवाला यह अत्यन्त प्रचलित लोकगीत है, जिसे ग्राम्यजनता ही गाती है। शास्त्रकार की कल्पना से यह कौनों दूर है। इसकी स्वर-रचना में गौड़सारंग की छाया स्पष्ट है। स्वर-रचना में आरोहावरोह की दृष्टि में भी स्वर-प्रयोग नियमित रूप से हुआ है। यह किसी शास्त्रीय गीत का विकृत या परिवर्तित रूप भी नहीं है। यह विषुद्ध लोकगीत है, जिसकी बंदिश के पीछे कभी भी किसी शास्त्रकार का हाथ नहीं रहा है। एक दूसरे नमूने का परीक्षण और कीजिये :-

बधावा गीत

(स्वार्द)

हेली रंग रो बधावो म्हारे नित नवो ए

(अंतरा)

हसो ए मलो हेनो बागो मे बाला

बागो मे जाय हेनो कई करीला

आपी आखी आखी कलिया चूटा ए हेनो...

(ये गीत यहाँ उद्धृत नहीं किया गया है।)

स्वरलिपि (ताल दीपचंदी)
स्वादि

| | | | | | | | | | | | | | |
|----|---|----|----|---|----|---|----|----|---|-----|----|-------|---|
| ग | ग | रे | सा | — | मी | — | सा | सा | — | रे | प | म | — |
| रं | ग | ऽ | रो | ऽ | ख | ऽ | घा | खो | ऽ | हे | ऽ | ली | ऽ |
| ग | ग | रे | सा | — | मी | — | सा | — | — | ग | रे | रेग | म |
| नि | त | ऽ | न | ऽ | खो | ऽ | धे | ऽ | ऽ | भडा | ऽ | (रेऽ) | ऽ |
| × | | | रे | | | | ० | | | रे | प | म | — |
| | | | | | | | | | | हे | ऽ | ली | ऽ |
| | | | | | | | | | | ३ | | | |

अंतरा

| | | | | | | | | | | | | | |
|-------|----|---|-----|---|-----|-----|----|----|---|-----|----|----|----|
| ग | प | — | मी | — | मी | — | सा | — | — | रे | ग | ग | — |
| ह | ली | ऽ | ए | ऽ | म | ऽ | ली | ऽ | ऽ | हे | ऽ | ली | ऽ |
| रेग | म | — | ग | — | — | रे | मी | — | — | सा | — | — | — |
| (बाऽ) | ऽ | ऽ | गा | ऽ | ऽ | में | जा | ऽ | ऽ | सां | ऽ | ऽ | ऽ |
| | | | | | | | | | | | | | |
| प | — | — | मी | — | मी | — | सा | सा | — | रे | ग | ग | — |
| बा | ऽ | ऽ | मी | ऽ | में | ऽ | जा | म | ऽ | हे | ऽ | ली | ऽ |
| | | | | | | | | | | | | | |
| रेग | म | — | ग | — | — | रे | मी | — | — | सा | — | ग | म |
| (कऽ) | ऽ | ऽ | ई | ऽ | ऽ | क | रा | ऽ | ऽ | सा | ऽ | जा | मी |
| | | | | | | | | | | | | | |
| प | प | — | प | म | म | प | म | म | — | ग | रे | ग | रे |
| झा | खी | ऽ | घा | ऽ | ऽ | खी | क | लि | ऽ | धां | ऽ | ऽ | ऽ |
| | | | | | | | | | | | | | |
| रे | ग | — | ग | म | प | — | म | रे | — | रे | ग | म | — |
| चू | ऽ | ऽ | टां | ऽ | ऽ | ऽ | ए | ऽ | ऽ | हे | ऽ | ली | ऽ |
| × | | | रे | | | | ० | | | ३ | | | |

इस गीत में एक स्त्री किसी मांगलिक प्रसंग के लिये अपनी सहेलियों से बाग में जाकर पुष्प लाने का निवेदन करती है। यह गीत भी राजस्थान का अत्यंत प्राचीन और लोकप्रिय गीत है, जो लगभग समस्त राजस्थान में राजस्थानी स्त्रियों द्वारा विवाह-उत्सवों तथा मांगलिक अवसरों पर गाया जाता है। इसे लौकिया ढंग से गाने का कोई प्रश्न ही नहीं उठता। इसमें राग तिलक-कामोद की छाया स्पष्ट है, तथा इस राग की कई परम्पराओं का निभाव अत्यंत स्वामाविक ढंग से हुआ है।

लोकगीतों के ये उपयुक्त दो नमूने तो ऐसे हैं, जिनमें शास्त्रीय रागों की अधिकांश परम्पराओं का निभाव हुआ है, परन्तु अनेक लोकगीत ऐसे भी हैं जिनमें कई शास्त्रीय रागों का बहुत ही सुन्दर और स्वामाविक सम्मिश्रण हुआ है। उनमें रागों का स्पष्ट निभाव होते हुए भी विभिन्न रागों के स्वरों का स्वामाविक चयन मधुर प्रभाव उत्पन्न करने के लिये पूर्ण रूप से सार्थक हुआ है। जैसे :—

सियाळा गीत

(स्वाई)

भाज तो सियाळे पछो सी पड़े ओ मेवाड़ा रा

(अंतरा)

ऐन् परणी छे आपरे नार ओ बादीला रा

मती ना परदेस पधारो रा भाज तो....

(गेय गीत यहाँ उद्धृत नहीं किया गया है।)

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

स्वाई

| | | | नी | सां नी - नी |
|-------------|---------------|-------------|-------------------|-------------|
| | | | ५ | ज तो ऽ सि |
| ष ष - मो | - म पम पम | ग - - म | ष मम नीसां नी | |
| षा जे ऽ ऽ | ऽ ष खोऽ ऽ | ऽ ऽ ऽ | सो प केऽ ऽ ऽ ओ | |
| सां - सां - | मी नीष नी सां | - - - , | नी सां ष - नी | |
| मे ऽ वा ऽ | ऽ काऽ रा ऽ | ऽ ऽ ऽ, षा | ज तो ऽ सि | |
| × | ० | याखे पछो मी | पड़े ओ मेवाड़ा रा | ० |

अंतरा

| | | | म ऐ | घ मघ नीसां नी मूं पऽ ऽऽ र |
|-------------|---------------|-------------------|---------------|------------------------------|
| सां सां - - | नी नी सां - | - सां (मं) नं | ऽ रें - सां | |
| ली लै ऽऽ | घा घ रे ऽ | ऽ ऽ ऽ ना | ऽ र ऽ खी | |
| नी सां - - | - नीध ध नी | - - - ध | नी ध म - | |
| बा बी ऽऽ | ऽ लाऽ रा ऽ | ऽ ऽ ऽ म | ती ना प ऽ | |
| मम मम मम | घ मघ नीसां नी | सां - - - | - नीध नी सां | |
| रऽ ऽऽ ऽ दे | ऽ मऽ ऽऽ प | घा ऽ ऽ ऽ | ऽ रोऽ रा ऽ | |
| | नी | | | |
| - - -, नी | सां घ - नी | | | |
| ऽ ऽ ऽ, बा | ख बी ऽ नि | गालें छली सी गहें | खी मेवाड़ा रा | |
| × | ० | × | ० | |

इस गीत में एक स्त्री अपने पति से यह निवेदन करती है कि शर्दी की इन रातों में घाघ मुझे छोड़कर परदेश नहीं जावें। इसकी स्वर-रचना में राम रामेश्वरी की छाया स्पष्ट है, परन्तु इसके अंतरे में कोमल रिषभ के मिश्रण से इसका लासिरव बढ़ गया है। यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक लोकगीत के स्वरों का परीक्षण शास्त्रीय रागों के नियमानुसार हो हो। यह भी आवश्यक नहीं है कि शास्त्रीय रागों के भाग्य नियमों के अनुसार ही लोकगीतों में रागों का पारस्परिक मिश्रण हुआ हो। जैसे—मैरवबहार, वसन्तवहार, कानड़े की बहार आदि। लोकगीतों में यह राग-मिश्रण विविध ऋणों में मिलता है। कभी-कभी तो ऐसी रागें गूँथे मिलती हैं, जिनकी शास्त्रीय संगीतकार स्वप्न में भी कल्पना नहीं कर सकते। यह मिलन लोकगीतों की दृष्टि से अत्यन्त मधुर, सार्थक तथा प्रभावशाली होता है; परन्तु इसे शास्त्र कभी स्वीकार नहीं कर सकता। उदाहरण के तौर पर एक राजस्थानी गीत को देखिये :—

(१५)

सियाळा गीत

(स्थाई)

मंवर म्हाले परण पीपर मतीं मेळो सा
सियाळे री रैन में हो माफली मंवर....

(अंतरा)

म्हारा तो पीपरिया में जाऊ घणा छै रा
बुधा बोवा जतन कराऊं सा ।
सियाळे री रैन में हो मारुजी ।। मंवर....
(गोप गीत वहाँ उद्भूत नहीं किया गया है ।)

स्वरलिपि (ताल दीपंचदी)

स्थाई

| | | | | | | | | | | |
|-----|------|---|----|----|----|----|------|----|----|------|
| | | | नी | नी | नी | ध | नी | सा | - | - |
| | | | मं | ब | र | ऽ | म्हा | ने | ऽ | ऽ |
| नी | नी | - | सा | - | - | सा | नी | नी | घप | घ |
| | | | | | | | | | (| घ |
| प | र | ऽ | रा | ऽ | ऽ | पी | ग | र | (| म |
| | | | | | | | | | ऽ | ली |
| नी | घ | - | प | - | - | म | ग | रे | म | प |
| | | | | | | | | | | ध |
| मे | लो | ऽ | सा | ऽ | ऽ | नि | गा | ऽ | ऽ | ले |
| | | | | | | | | | | री |
| पप | नीसा | - | प | - | म | प | ग | - | - | सप |
| (| (| | | | | | | | | गम |
| रेऽ | ऽऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | म | मे | ऽ | ऽ | (|
| (| (| | | | | | | | | होऽ |
| सा | रे | - | नी | सा | - | नी | नी | नी | ध | नी |
| | | | | | | | | | | सा |
| मा | ब | ऽ | ली | ऽ | ऽ | मं | ब | र | ऽ | म्हा |
| | | | | | | | | | | ने |
| × | | | २ | | | ० | | | | ३ |

धंतरा

| | | | | | | | | | | | | | |
|------|-------|---|-----|-----|---|-----|----|----|----|------|-----|----|---|
| म | प | - | (ग) | - | - | म | प | नी | - | नी | सां | - | - |
| म्हा | रा | ऽ | तो | ऽ | ऽ | पी | म | रि | ऽ | मा | में | ऽ | ऽ |
| × | | | २ | | | | ० | | | ३ | | | |
| नी | - | - | सां | - | - | सां | नी | - | धप | ध | - | प | - |
| सा | ऽ | ऽ | ह | ऽ | ऽ | ध | सा | ऽ | SS | है | ऽ | रा | ऽ |
| नी | नी | - | सां | सां | - | - | नी | नी | धप | ध | - | - | प |
| हू | सा | ऽ | हो | हा | ऽ | ऽ | ज | त | SS | न | ऽ | ऽ | क |
| नी | ध | - | प | - | - | म | प | प | म | प | ध | - | - |
| रा | कं | ऽ | सा | ऽ | ऽ | सि | पा | ऽ | ऽ | ले | री | ऽ | ऽ |
| प-ध | नीसां | - | ध | - | म | प | म | - | - | मप | मम | म | - |
| रैऽ | SS | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | न | मै | ऽ | ऽ | होऽ | SS | ऽ | ऽ |
| सा | रे | - | नी | सा | - | नी | नी | नी | ध | नी | सां | - | - |
| मा | ह | ऽ | बी | ऽ | ऽ | अं | व | र | ऽ | म्हा | ते | ऽ | ऽ |
| × | | | २ | | | | ० | | | ३ | | | |

इस मिश्रण से यह कभी नहीं कह सकते कि लोकसंगीत में शास्त्रीय संगीत के नियमों की अवहेलना हुई है। शास्त्रीय संगीत में जिस मिलावट से विकृत और विकार उत्पन्न करनेवाली मात्र-स्थितियाँ उत्पन्न होने की संभावना रहती है, वही मिश्रण इन लोकगीतों में सुलभ मनोवैज्ञानिक मात्र-स्थितियाँ उत्पन्न करता है। इस गीत की स्वर-रचना में बिलावल राग की छाया स्पष्ट है, परन्तु इस राग का विवादो स्वर कोमल धैर्य के प्रयोग से इस रचना के भावार्थ में क्षति पहुँचने की अपेक्षा अभिवृद्धि हुई है।

कहीं-कहीं तो बेहतर शायों का इतना मनमोहक सम्मेलन होता है कि उसका वर्णन नहीं हो सकता। उदाहरण के तौरपर एक और राजस्थानी गीत देखिये :-

बना गीत

हलदीवाला बनड़ा रे म्हारा मानगुमानी बनड़ा
 राज हलदी रो पुं'चो पीछोरे म्हारा हलदीवाला बनड़ा***
 (जय गीत यहाँ उद्धृत नहीं किया गया है।)

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

| | | | |
|-----------------|---------------|----------------|----------------|
| - गम ध - | धनी धध नी सां | - नीरें सा नी | धनी ध नी सां |
| * हल दी ऽ | बाऽ ऽऽ ला ऽ | ऽ बन डा ऽ | रेऽ ऽऽ म्हा रा |
| - नीरेंसां नी ध | धध धध ग - | - प म शरे सारे | गम ग - - |
| * बाऽऽ न नु | माऽ ऽऽ नी ऽ | ऽ ध मऽ ऽऽ | ऽऽ डा ऽ ऽ |
| - - नी सां | नी सां ध धनी | रेंसां नी ध - | धध धध ग - |
| ऽ ऽ रा न | ह ल ऽ दीऽ | ऽऽ रो ऽ ऽ | पुंऽ ऽऽ चो ऽ |
| प म रेंसा सारे | नी गाम ग - | -, गम ध - | धतो-धध नी सां |
| पी लो रेऽ ऽऽ | ऽ म्हाऽ रा ऽ | ऽ, हल दी ऽ | बाऽ ऽऽ वा ऽ |
| x | o | x | o |

इस गीत-रचना में राम रामेश्वरी की ध्याना स्पष्ट है, परन्तु उसे सौन्दर्य प्रदान करने के लिये राम भिन्नभङ्ग का मिश्रण बहुत ही भावपूर्ण रूप से हुआ है। इसके साथ ही रामेश्वरी के बुद्ध धैर्य के साथ कोमल धैर्य के प्रयोग ने भी इस रचना में चार चाँद लगा दिए हैं।

लोकगीतों के राम-चरित के अध्ययन के समय यह अवश्य ही ध्यान में रखने की बात है कि इन गीतों की रचना शास्त्रीय नियमों के निभाव तथा बिगाड़ के लिये नहीं हुई है। ये रचनाएँ मानव के मानस की स्वाभाविक और स्वस्थ अभिव्यक्तियाँ हैं, उनमें जो भी शास्त्रीय रागों का निभाव मिलता है, वह संपूर्ण रूप से शास्त्रोक्त हो, ऐसी कल्पना करना भी अनुचित है। रागों के

माँति-माँति के मेल-मिलाप, उनकी छाया, प्रतिछाया का जो सुन्दर दर्शन इन लोकगीतों में होता है, वह धन्य है कहीं नहीं। अच्छे-बुरे प्रयोग शास्त्रज्ञों द्वारा रचित सुगम तथा किसी गीतों में भी वह रचना-कौशल उपलब्ध नहीं होता। इन गीतों में माधुर्य की सृष्टि के निमित्त ऐसे-ऐसे स्वर-चयन की कल्पना साकार होती है, जो अच्छे-बुरे रचनाकारों की कृतियों की मात करती है और जन-मानस पर स्वयं और स्थायी प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ होती है। इसी अध्ययन और सर्वेक्षण के आधार पर एक बहुत ही महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है कि क्या शास्त्रीय संगीत ने लोकसंगीत से प्रेरणा ग्रहण की है या लोकसंगीत की आधारजिला पर ही शास्त्रीय संगीत का भवन अवस्थित है। यह ऐसा विषय है कि जिस पर अत्यंत गहन और तार्किक विस्लेषण की आवश्यकता है।

लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत का पारस्परिक संबंध

उक्त विचार को अपना आधार मानकर लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत का सम्बन्ध जानना भी अत्यंत आवश्यक है। यह अब पूर्णरूप से सिद्ध हो गया है कि लोकसंगीत, शास्त्रीय संगीत का अविकसित रूप नहीं है और न शास्त्रीय संगीत ही लोकसंगीत का विकसित रूप है। दोनों ही स्वरूप एक साथ अंकुरित और विकसित होते हैं और दोनों ही एक दूसरे से प्रेरणा प्राप्त करते रहते हैं। मोटे रूप में लोकसंगीत, संगीत का लोकपक्ष है और शास्त्रीय संगीत उसका वह पक्ष है, जो व्यक्ति विविध की प्रतिभा के अनुसार विशिष्ट शास्त्र में बंध गया है। इसमें एक अनोखी बात यह है कि लोकसंगीत कभी भी शास्त्रीय पक्ष की प्राप्ति नहीं करता और न शास्त्रीय संगीत ही लोकपक्ष की प्राप्ति होता है। शास्त्रीय गीत को सुगम कर देने से तथा उसे लान, पलटे, मुरकिया तथा स्वर संबंधी रचनात्मक पेचीदगियाँ हटाकर गा लेने से ही वह लोकगीत नहीं बन जाता न लोकगीत को शाल, स्वर तथा लान पलटों की पेचीदगियों में बांध देने से ही शास्त्रीय बनाया जा सकता है।

संगीत के ये दोनों ही पक्ष अनादिकाल से एक दूसरे के समकक्ष चलते आते हैं तथा एक दूसरे से प्रेरणा ग्रहण करते रहे हैं। वैदिककालीन संगीत के स्वरूप से यह प्रतीत हो सकता है कि उस समय लोक और शास्त्रीय संगीत में कोई भेद नहीं था। भेद तो तब हुआ जब समाज के सांस्कृतिक तथा सामाजिक स्तरों में भेद होने लगा। जन-मानस ने संगीत की एक पद्धति अपनाई और संगीत के विशिष्ट प्रेमियों ने दूसरी कला को अपनाया। धीरे-धीरे

यह भेद बढ़ता ही गया । इसका अर्थ यह भी नहीं कि सामाजिक स्तर के उतार-चढ़ाव के अनुसार ही शास्त्रीय संगीत और लोकसंगीत की प्रतिष्ठा घटती-बढ़ती है । यदि यह कथन सत्य मान लिया जाय कि शास्त्रीय संगीत बुद्धिजीवियों, विद्वानों तथा विशिष्ट सामाजिक स्तर के लोगों का है और लोकसंगीत अशिक्षित, असम्पन्न, असंस्कृत तथा निर्धन जनों की धरोहर है, तो आज का समस्त धनिक और विद्वद्बर्ग शास्त्रीय संगीत का ही प्रेमी तथा अनुमोदक होता और निर्धन, अशिक्षित और असम्पन्न लोग लोकसंगीत के पुरे जाता समझे जाते । आज से २५ वर्ष पूर्व उत्तरी भारत के अनेक शास्त्रीय संगीतकार अशिक्षित थे और आज के अधिकांश शिक्षित और विद्वान् लोग शास्त्रीय संगीत से उतने ही अनभिज्ञ हैं । अतः शास्त्रीय और लोकसंगीत के अन्तर्भाव में समाज की विशिष्ट सांस्कृतिक और औद्योगिक स्थितियाँ उत्तरदायी नहीं हैं ।

शास्त्रीय संगीत और लोकसंगीत एक युग की दो शाखाएँ हैं, न कि दुर्भाग्यवश मकान की पहली और दूसरी मंजिल । संगीत की ये दोनों विकास-दिशाएँ स्वतंत्र हैं तथा दोनों ही प्रौढ़ संगीत शैलियों के दो विकसित स्वरूप हैं । शास्त्रीय संगीत के प्रेरणास्रोत व्यक्ति और शास्त्र हैं, तथा शास्त्र के नियमों में बंधा हुआ शास्त्रीय संगीत स्वतंत्रतापूर्वक विचरने का अधिकारी नहीं है । लोकसंगीत का प्रेरणा-स्रोत जनमानस है । उसका विकास और संवरण-श्रेय अधिक विस्तृत है । शास्त्रीय संगीत के प्रयोग और परीक्षण के लिये शास्त्रज्ञान की आवश्यकता है तथा विशिष्ट अभ्यासक्रम से गुजरने की जरूरत है, परन्तु लोकसंगीत के प्रयोग के लिये किसी अभ्यास तथा ज्ञान की आवश्यकता नहीं है । शास्त्रीय संगीत वैयक्तिक साधना का प्रतीक है तो लोकसंगीत सामुदायिक साधना का ।

शास्त्रीय संगीत ने लोकसंगीत से जो प्राप्त किया है वह कल्पनाशील है । अनादिकाल से भारतवर्ष में संगीत-शास्त्रों की खर्चा है । संगीत रचनाएँ जब मौढ़ता को प्राप्त होती हैं तभी उन पर शास्त्र बनते हैं । पहले रचनाएँ होती हैं, उनमें अनेक दाद-विवाद, प्रकार, उप-प्रकार, शिखा-प्रक्षिपाएँ पतती हैं तब शास्त्रों का आधार किया जाता है । उष्णुष्ण रचनाओं को नियंत्रित करने के लिये शास्त्र विज्ञा-निर्देश करता है । प्रारम्भ में शास्त्र सरल, सुगम तथा संक्षिप्त होता है । बाद में रचनाक्रम के विस्तार के साथ वह भी पेचीदा होने लगता है । अनेक नियम, उपनियम, धारा, उपधाराओं की सृष्टि होती है । वह प्रारम्भिक संगीत-शास्त्र कैसा रहा होगा, इसकी कल्पना सामवेद की रचनाओं से की जा सकती है । सामवेद में राग-रागिनियों को बारीकियों का समावेश

वर्हीं है। उसके बाद के सभी शास्त्र-क़िण्ट तथा पेचीदा होते गये हैं। भरत मुनि का नाट्य-शास्त्र, जो कि पंचम वेद के नाम से प्रचलित हुआ, सामवेद से अधिक जटिल है। उसके बाद रचे हुए "संगीत-रत्नाकर" आदि शास्त्रीय ग्रंथ जटिलतर बनते गये। प्रारम्भिक शास्त्रों में रचना और शास्त्र दोनों ही समकक्ष तथा समानान्तर होगये हैं। कभी-कभी तो रचना स्वयं ही शास्त्र बन गई है और शास्त्र ही रचना बन गया है। यही कारण है कि उस समय के साहित्य, संगीत तथा नाट्य के शास्त्र अलग-अलग नहीं थे। एक ही शास्त्र सबके लिये प्रयुक्त होता था। उसके अलग-अलग अस्तित्व की कल्पना कठिन थी। परन्तु जर्मन जैने: उनका यह सामंजस्य कम होता गया और संगीत का अपने अलग शास्त्र अस्तित्व में आया। उसके लोक और शास्त्रीय दोनों ही पक्ष अलग हो गये। ऐसी स्थिति में शास्त्रीय संगीत को अपने मूल प्रेरणा-स्रोत लोकसंगीत से बहुत कुछ सौलभा था। पहले जब उन दोनों का संयुक्त अस्तित्व था, तब उनकी रागें स्वभावतः रचयिता के भाव-अनुभावों के साथ बुलौमिली थीं। उस समय जो गीत जतता में प्रचलित थे, वे सरल, सरस तथा भावात्मक रूप में संवरित होते थे। वे उत्थ, समारोह, हर्ष, उल्लास के समय सामूहिक रूप से नहीं गाये जाते थे। धार्मिक पर्वों, पूजा, यज्ञ तथा हवनों में विशिष्ट सिद्धान्त के अनुसार ध्वनि तथा श्वास-प्रश्वास के उतार-चढ़ाव के साथ जो गीत गाये जाते थे, वे विशेष प्रकार के गीत थे। उनकी गायन-विधि विशिष्ट नियमों में बँधी थी। संगीत में वे ही दो प्रारम्भिक भेद थे। प्रथम जाँती के संगीत में स्वतंत्र तथा सामूहिक अभिव्यक्ति के रूप में मानव की उन्मुक्त भावनाएँ स्वर्ण और शब्दों के रूप में गुणकर मुखरित हुई थीं। उस समय ये दोनों ही पक्ष स्पष्ट थे, जो बाद में ऐसा जान पड़ता है, एक तो लोकसंगीत के रूप में और दूसरा शास्त्रीय संगीत के रूप में विकसित हुआ। यह कम सदृशों वर्ष तक चलता रहा। शास्त्रीय संगीत का शास्त्र-यज्ञ संगीत के विकास और प्रचलन के साथ प्रचलित होता गया तथा लोकसंगीत से उसे शास्त्र प्रेरणा मिलती रही।

उत्तर लोकसंगीत भी अनुवाद की भावात्मक अभिव्यक्ति के रूप में जन-मानस में विराजता गया और सतत संवरण और प्रयोग ने विशिष्ट और सुव्यवस्थित स्वर-बारा के रूप में प्रसफुटित हुआ। विशेषज्ञों ने इन स्वर-रचनाओं का विशेषण किया। अनेक गीतों के परीक्षण से उन्हें स्वाभाविक स्वर-रचना के अनेक ऐसे सार्वक चयन का पता लगा, जो विशिष्ट भावात्मक स्थितियों में अनुष की विशिष्ट सांस्कृतिक दृष्टानुमि के आधार पर जुड़ते मिलते हैं। उन्हें विशिष्ट रागों की संज्ञा दी गई और यह निश्चित किया गया कि

अमुक-अमुक स्वरों के चयन से एक विशेष प्रकार की धुन का जन्म होता है । इन्हीं धुनों का नामकरण किया गया और उनका एक विभिन्न शास्त्र धीरे-धीरे विकसित हुआ । उन धुनों का विस्तारण पंडितों ने अपने-अपने ढंग से किया, कई निष्कर्ष निकले, कुछ निश्चित परिणामों पर पहुँचे तथा राग-रागिणियों का नामकरण हुआ । उसके बाद अनेक विद्वानों ने स्वतंत्र परीक्षण व प्रयोग भी किये तथा नवीन राग रागिणियों की सृष्टि भी हुई । लोकगीतों के स्वर-चयन में शास्त्रीय राग-निर्धारण न पहले ही था और न आज ही है । उनमें केवल रागों का आभास मात्र रहता है । उसी आभास के आधार पर शास्त्रीय संगीत का विस्तार-पक्ष सक्रिय होता है और मूल स्वर-चयन की स्वर-विस्तार के समय बादी, संवादी, धिवादी, आरोही, अवरोही आदि के कड़े नियमों में बाँधकर शास्त्रकारों ने उन्हें विभिन्न विद्या दी तथा उन्हें रागों के घेरे में बाँध दिया । इस तरह अनेक लोकगीतों के परीक्षण से यह भली भाँति बात होता है कि उनकी स्वर-रचनाओं में स्वर-चयन किसी रागात्मक तथा भावात्मक दृष्टि के आधार पर ही होता है तथा उनका बीज रूप निश्चय ही शास्त्रीय रागों से निहित है । यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक लोकगीत का स्वर-चयन एक ही राग का होतक हो । रचयिताओं की मानसिक अवस्था के अनुसार अनेक रागों के आभास भी उसमें परिलक्षित होते हैं, जो कि ध्यान भी विशेषज्ञों के अध्ययन के लिए बहुत ही दिलचस्प विषय बने हुए हैं । इन सब परिणामों से वही निष्कर्ष निकलता है कि शास्त्रीय संगीत की मूल रागों की जननी लोकसंगीत ही है, तथा उसी के आधार पर शास्त्रीय संगीत की राग रागिणियों का महान् भवन अवस्थित है ।

यहाँ एक महत्वपूर्ण बात की ओर संकेत करना भी परम आवश्यक है । जिस तरह शास्त्रीय संगीत का प्रेरक लोकसंगीत है, उस तरह लोकसंगीत का प्रेरक शास्त्रीय संगीत नहीं है । शास्त्रीय संगीत यदि लोकसंगीत की ओर आमुख होता है तो उसकी लोकप्रियता बढ़ती है, उसका भावपल सजीव और रसमय बनता है; परन्तु यदि लोकसंगीत शास्त्रीय संगीत की ओर झुकता है तो शास्त्र के बोझ से वह अपने गुरुओं को खो बैठता है । यह स्थिति तब आती है जब शास्त्रीय संगीतकार लोकगीतों का प्रयोग करने लगता है और शास्त्रीय शैली में गाकर उनका स्वरूप बयां देता है । यह प्रवृत्ति आज सर्वत्र दृष्टिगत होती है । विशेषकर राजस्थान में, जहाँ लोकगीत माने-वारे अनेक व्यावसायिक जातियाँ बन गई हैं, जो उन्हें शास्त्रीय संगीत की ओर झेकत रही हैं । इस संयोग से जहाँ लोकसंगीत की मूल प्रकृति को क्षति पहुँची है, वहाँ उससे कुछ

अत्यंत धार्मिक और मनोरम लोकगीतों की भी उपलब्धि हुई है। उनमें राजस्थान की माँडों तथा लावणियों, महाराष्ट्र के पवाड़े तथा बंगाल के बाघागीत सर्वाधिक महत्वपूर्ण हैं।

लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत की सन्निकटता

समाज के बौद्धिक और भावात्मक तत्त्व जब निकट आने लगते हैं और दोनों सामंजस्यपूर्ण स्थिति में होते हैं, तब संगीत का स्तर भी ऊपर उठने लगता है। उन्नत समाज के गीतों में स्वर-शब्द की प्रौढ़ता, उसके सांस्कृतिक, बौद्धिक तथा भावात्मक स्तर के अनुरूप ही होती है। उनमें स्वरों का रचना-चयन सुसंगठित, प्राञ्जल तथा मनोरम होता है। अतः यह कथन शत प्रतिशत सत्य है कि लोकगीत ही समाज के मानस का सच्चा चित्र प्रस्तुत करते हैं। इसी सिद्धांत के अनुसार जिस समाज के सांस्कृतिक तथा बौद्धिक स्तर में विषमता कम होती है तथा जनसाधारण का भावात्मक स्तर ऊँचा होता है उसका लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत निकट आने लगता है तथा जनसाधारण के लिये शास्त्रीय संगीत का समझना सुगम होता है। ऐसी स्थिति में संगीत के ये दोनों ही पक्ष एक दूसरे से प्रेरणा ग्रहण करने लगते हैं। यह स्थिति दक्षिण भारत में आज भी विशेष रूप से परिलक्षित होती है। वहाँ के लोक और शास्त्रीय संगीत में इतनी विषमता आज भी नहीं है, जितनी उत्तर भारत के लोक और शास्त्रीय संगीत में है। इसी तरह यूरोप के उन्नत देशों के संगीत की लोक और शास्त्रीय शैलियों में उतना भेद नहीं है, जितना हमारे देश में है। उत्तर भारत में तो यह विषमता चरम सीमा तक पहुँच गई है। यही कारण है कि शास्त्रीय संगीत जनसाधारण से इतना दूर है और निम्नतम समाज लोकसंगीत से कतराता है। सामाजिक स्तर की समता की स्थिति में लोकसंगीत का स्तर ऊपर उठता है और शास्त्रीय संगीत शास्त्र की जटिलताओं को छोड़कर भाव-पक्ष को ग्रहण करता है। यह सिद्धांत एक महत्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत करता है। जिस समाज का शास्त्रीय संगीत शास्त्र की जटिलताओं में बँधा रहकर भाव-पक्ष की घबहेलना करता है उसका सांस्कृतिक घरातल निश्चय ही विषमताओं से भरा हुआ होता है। यह विशेष स्थिति सामाजिक विषमताओं के साथ ही उत्पन्न होती है, जबकि संगीत के कुछ आचार्य अपनी सामाना को चरम सीमा पर पहुँचने की धार्मिकता में समाज की घबहेलना करने लगते हैं। समाज की सांस्कृतिक समता की स्थिति में यह कम उभरता ही जाता है।

क्या लोकसंगीत का कोई अलिखित शास्त्र है ?

शास्त्र-संगत संगीत ही शास्त्रीय संगीत है और लोकसंगीत का कोई लिखित शास्त्र नहीं है, यह सर्वमान्य बात है। शास्त्र का निरूपण तथा शास्त्र की मृष्टि करने तथा किसी रचना को शास्त्रोक्त बनाने का काम पंडितों का है। लोकसंगीत का यदि कोई शास्त्र होता तो वह शास्त्रीय संगीत ही कहलाता, परन्तु उसका शास्त्र नहीं होते हुए भी उसकी अपनी कुछ परम्पराएँ हैं, जिनमें उसे विचरना तथा जिनकी मर्यादाओं में रहना पड़ता है। यह एक प्रकार से उसका शास्त्र ही है। इन मर्यादाओं से यदि लोकसंगीत मुक्त हुआ तो मिश्रण ही वह अपने दर्जे से गिर जायेगा। ये परम्पराएँ समाज द्वारा दी हुई उसकी साक्षर परम्पराएँ हैं, किसी व्यक्ति-विशेष की देन नहीं। लोकसंगीत की ये परीक्षा परम्पराएँ अलिखित होते हुए भी सर्वविदित हैं, जिनका अनुशीलन अनादिकाल से हो रहा है। उनकी रूपरेखा इस प्रकार है :-

(१) लोकसंगीत का स्वर-पक्ष शास्त्रीय संगीत के स्वर-विज्ञान से साक्षित नहीं होता। वह दीर्घकाल से संचारित होनेवाले किसी विशिष्ट स्वर-चयन का विकसित और सर्व लोकप्रिय रूप है, जो जन-मानस को समान रूप से आन्दोलित करता है।

(२) लोकसंगीत के स्वर किसी जाने माने विधि-विधान के अनुसार नहीं मिलाये जाते। ये जन-मानस की अनुभूतियों से प्रोत्-प्रीत होते हैं तथा मनोवैज्ञानिक आधार पर अपने आप मिलते हैं।

(३) लोकसंगीत के स्वर-चयन तथा उसकी संचार-योजना में किसी प्रकार का परिवर्तन उसके प्रवाह में घातक सिद्ध होता है।

(४) लोकसंगीत भी स्वर-तहरियाँ नये अंशों को छूकर अपने मविष्य की ओर अग्रसर होती हैं तथा काल, स्थान एवं समय की समस्त मर्यादाओं से ऊपर उठकर दीर्घजीवी हो जाती है।

(५) लोकसंगीत के पीछे समाज का भावात्मक संबंध होता है। उस पर किसी प्रकार का आघात सीधे समाज पर आघात होता है।

(६) लोकसंगीत के पीछे ध्वंसों का महत्त्व विशेष होता है, समय का नहीं। वह किसी भी समय गाया जा सकता है, परन्तु विशिष्ट ध्वंसों के साथ वह भावात्मक संबंध में जुड़ा रहता है। शास्त्रीय संगीत जिस तरह समय के साथ बंधा रहता है, उसी तरह लोकसंगीत बहुधा ध्वंसों के साथ जुड़ा रहता है।

(७) शास्त्रीय संगीत के विवादी स्वरों की तरह ही लोकसंगीत के विवादी स्वर वे होते हैं, जो ऊपर से ऊपर धीरे धीरे जाते हैं। लोकसंगीत में नियत स्वर-संगठन के अलावा अन्य किसी प्रकार की स्वतंत्रता की गुंजाइश नहीं है। उसमें किसी प्रकार का परिवर्तन विवादी स्वर ही का काम करता है।

(८) लोकसंगीत के शब्द स्वरों की तरह ही जकड़े रहते हैं। जिस तरह स्वरों की दृष्टि से उनमें कोई आजादी नहीं चल सकती, उसी तरह शब्दों में भी कोई हेरफेर संभव नहीं होता। उनमें किसी भी प्रकार का जोड़तोड़ विवादी स्वर की तरह ही वर्ण है।

(९) शास्त्रीय संगीत की नियत नोंड मूर्खनाओं की तरह ही लोकसंगीत में भी अपने विशिष्ट लहजे होते हैं, जो स्वरों के संचार में प्रयुक्त होते हैं। इन लहजों का लोप लोकगीतों के शास्त्र का जबरदस्त उल्लंघन समझा जाता है।

(१०) शास्त्रीय संगीत की तरह ही लोकसंगीत के स्वरों का अपना विशिष्ट धुनाव-फिराव होता है, जिसका प्रतिपादन नितान्त आवश्यक है।

(११) लोकसंगीत में उसके विशिष्ट स्वर-चयन के अनुसार उसकी गुंज, झटके तथा लटके होते हैं, जिनका निमाव अत्यंत आवश्यक है।

(१२) लोकसंगीत का प्रत्येक गीत ही उसकी एकमात्र इकाई है, जबकि शास्त्रीय संगीत की इकाई है उसकी राग तथा उसका स्वरूप। विशिष्ट लोकसंगीत अपनी विशिष्ट स्वर-रचना का धनी है और वही उसकी राग है। शास्त्रीय संगीत में राग के अनुसार अनेक गीतों की रचना होती है, परन्तु लोकसंगीत में लोकगीत स्वयं में इकाई है, उसकी देलावेला कोई अन्य रचना लोकसंगीत के परिवार में प्रविष्ट नहीं हो सकती।

(१३) लोकसंगीत में भी शास्त्रीय संगीत के धरानों की तरह ही जातिगत गायकी की छाप रहती है, जो उस गीत-विक्षेप की विशेषता प्रधान करती है तथा उसका व्यक्तित्व बनाती है।

(१४) जिस तरह शास्त्रीय संगीत की ध्रुपद गायकी में प्रीकृता, कपाल सेवी में कल्पना की उड़ान तथा ठुमरी टण्डा में चपलता होती है, उसी तरह लोकसंगीत की मजन-कीर्तन की गायकी में प्रीकृता, देवी-देवताओं के गीतों में संकीर्तता, पारिवारिक गीतों में श्रृंगारिकता तथा मादकता होती है।

(१५) लोकसंगीत की लय में सरलता तथा एकरूपता होती है और उसकी विशिष्ट स्वर-रचना के अनुसार विशिष्ट जगह-ताल का मान (सम)

रहता है। तानों में भी गानाघों तथा तानों भरी की प्रधानता नहीं रहकर तब के चमत्कार की और विशेष ध्यान रहता है। तब का यह चक्र गिनतियों में अद्वय बँधा रहता है, परन्तु तब की गैरबोद्धियों को वह मान्यता नहीं देता।

(१६) लोकसंगीत में तब की प्रधानता रहती है। तब-प्रधान गीत ही लोकप्रिय होते हैं। तब की शक्ति उनकी व्यंजनात्मक शक्ति की नष्ट कर देती है।

(१७) शास्त्रीय संगीत में जिस तरह स्वर-समुह के स्वरूप में प्रत्येक राग की शक्ति होती है, उसी तरह लोकसंगीत में भी प्रत्येक गीत के विशिष्ट लहजे, गूँज, आलाप तथा मुरकियाँ होती हैं, जो इन गीतों की शक्ति ही के समान है। ये शक्ति लोकसंगीत में गीत सापेक्ष होती हैं और शास्त्रीय संगीत में राग सापेक्ष। एक राग के अनेक गीत होते हैं, परन्तु प्रत्येक गीत की अलग शक्ति होना आवश्यक नहीं है। वह शक्ति इन गीतों की रागों के स्वर-विस्तार में निहित रहती है, जबकि लोकसंगीत में ये शक्ति गीतों की स्वर-रचना ही में निहित रहती हैं।

(१८) लोकसंगीत में कहीं आलाप-पक्ष प्रधान रहता है तथा कहीं तान-पक्ष। ये आलाप तथा तान शास्त्रीय संगीत की स्वतंत्र आलाप तानों की तरह नहीं होतीं, वे बोल-तान की तरह होती हैं, जो गीतों की रचना ही में पूर्व निर्धारित रहती हैं। शास्त्रीय गीत की गायकी की तरह गायक उनमें किसी प्रकार की स्वतंत्रता नहीं ले सकता।

(१९) लोकसंगीत में शास्त्रीय गीतों की तरह स्वर-विस्तार नहीं होता, न उन्हें आलाप तान तथा बोल-तानों से अलंकृत किया जाता है। उन्हें इस तरह अलंकृत बनाने की कोई प्रणाली नहीं है। उनका अलंकार गायक की रसभीनी आवाज तथा प्रभावोत्पादकता ही है।

लोकसंगीत की परम्पराएँ शास्त्र की तरह ही मान्य समझी जाती हैं। कुछ हद तक उनका पालन शास्त्रीय संगीत की मर्यादा-पालन से भी अधिक कठोर है। ये मर्यादाएँ तथा परम्पराएँ आचार्यों तथा शास्त्रकारों ने नहीं बोयी हैं, बल्कि समाज ने स्वयं अपने ऊपर लगाई हैं, जिनसे लोकसंगीत का अबाध सौन्दर्य अक्षुण्ण बना रहे। लोकसंगीत की रचनाएँ इसी कारण बहुत बड़े क्षेत्र में अपनी विशिष्ट स्वरूप बनाये रखने में समर्थ रहती हैं, जबकि शास्त्रीय संगीत की रचनाएँ अपने व्यक्तिगत प्रयोक्तारों द्वारा परिवर्तित होती रहती हैं और प्रत्येक गायक राग-पक्ष को अक्षुण्ण रखते हुए भी उसकी रचना

में काफ़ी आजादी ले लेता है। शास्त्रीय संगीत को शास्त्र के बंधन में रहना पड़ता है। यह शास्त्र सतत उपयोग, अध्ययन, अनुभव तथा वैज्ञानिक शोध के परिणामस्वरूप विकसित हुआ है, उसी तरह लोकसंगीत का शास्त्र अलिखित होते हुए भी उतना ही अनुभवसंगत और वैज्ञानिक है, जो परम्परा से हमें प्राप्त हुआ है।

लोकगीतों का ध्वनि-पक्ष

लोकगीतों के स्वर-पक्ष की तरह ही उसका ध्वनि-पक्ष भी अत्यंत महत्व-पूर्ण है। वह इतना सूक्ष्म और गहन पक्ष है, जो बहुधा सामान्य जन की समझ से बाहर होता है। इन गीतों की बंदिशों तथा धुनों में साम्य होते हुए भी उनकी गायकी में एक विशेषता होती है, जो गायक के गले में निहित रहती है, गीत की स्वर-रचना में नहीं। लोकगायकों का यह ध्वनि-पक्ष, गीतों की बंदिश तथा स्वर-रचना से कहीं अधिक महत्वपूर्ण है। लोकगीत वास्तव में लोकगायक के गले पर ही फबता है, अन्य गायक चाहे कितनी ही चतुराई से उसकी वास्तविक धुन ही में क्यों न गाये, वह बात उसमें पैदा हो ही नहीं सकती। यह विशेषता लोकगीत-गायकों की अभ्यास से प्राप्त नहीं होती। वही कारण है कि जब लोकगीत किसी लोकपक्ष-विहीन कंठ पर उतरता है तो उसकी ध्वनियत विशेषता समाप्त हो जाती है। यह विशेषता गीत की राग, तान, आलाप तथा स्वरों के तोड़बरोड़ में निहित नहीं रहती है। गायक के कंठ में कितना ही मिठास या लासित्य क्यों न हो, वह संगीत बिना में कितना ही पारंगत क्यों न हो, वह इस लुब्धी को प्रकट कर ही नहीं सकता। उदाहरण के तौर पर आज लोकगीतों के अनेक प्रेमी अपने देश में विद्यमान हैं। वे उनका संकलन, अध्ययन तथा अभ्यास भी करते हैं, परन्तु उनके मकलौपन का पता लगाना कठिन नहीं है। रेडियो पर उनका प्रयोग करनेवाले तथा जोकिया डंग से अनेक सांस्कृतिक समारोहों में गानेवाले गायक इन लोकगीतों की मिठास अवश्य प्रदान कर देते हैं, परन्तु उनकी स्वाभाविक परिचालन-विधि को प्रकट नहीं कर सकते।

इस संबंध में उदाहरण के रूप में एक विशेष बात की तरफ पाठकों का ध्यान आकर्षित करना आवश्यक है। लोकगीत गायकी तथा ध्वनि-पक्ष की दृष्टि से बंगाल के गीतों में एक ऐसी विशेषता है, जो अन्य गीतों में नहीं है। गायक प्रत्येक गीत को गाते समय हृदयरसपूर्ण स्वर-संपदन-तत्त्व को प्रधानता देता है, जिससे गीत भावोद्रेक की दृष्टि से प्रत्येक श्रोता को ममाहुत कर देता

है। वही गीत उसी धुन में कोई खबंगाली व्यक्त गावे तो उसकी अदायगी में वह भावप्रवणता का अनाज सर्वाधिक लटकने वाला होगा। इसी तरह पंजाबी गीतों की गायकी में स्वरों को सशक्त बनाकर तथा उन्हें भटका देकर गाने की प्रधानता रहती है। प्रत्येक पंजाबी गायक अपने लोकगीत को इसी सशक्त प्रणाली से गाता है। महाराष्ट्र के लोकगीत-गायकों में स्वर को ठोस गंभीरता को व्यक्त करने की चेष्टा रहती है। राजस्थानी गायकों में पंजाब, महाराष्ट्र की मिर्बाजुली गायन-विधि विद्यमान है। दक्षिण भारत, आन्ध्र, तंजौर तथा कर्नाटक के गीतगायकों में स्वर को विचित्र प्रकार से मोड़ देकर गाने की प्रणाली है, जिससे स्वर के साथ ही जो मुश्कियाँ भटके से ली जाती हैं, उनमें स्वर के तनिक बिह्वल पक्ष को छूने की प्रवृत्ति रहती है। लोकगीत गायकों की अदायगी संबंधी ये विशिष्ट तत्व ही उन्हें क्षेत्रीय विशेषताओं में बाँधते हैं।

इन क्षेत्रीय विशेषताओं से कहीं ऊपर एक दूसरी प्रवृत्ति घोर है जो गायक की अपनी परम्परा से प्राप्त होती है और जिसका संबंध उसके स्वररन्ध्र से रहता है। गीतों के स्वर और शब्द तो गाते समय अपनी स्वामाधिकता ही में व्यक्त होते हैं, परन्तु उनका उच्चारण एक विशेष सूची रखता है, जो विशिष्ट गैनी के लोकगायकों में विद्यमान रहता है। स्वररन्ध्र के इन गैनीयत तत्वों को विश्व की किसी वैज्ञानिक स्वरविधि में नहीं लिखा जा सकता, न इनका कोई बौद्धिक विवेचन, विश्लेषण तथा प्रदर्शन ही हो सकता है। केवल ध्वनि-संकलन यंत्र द्वारा ही वे ध्वनि-संकलित हो सकते हैं।

इस तत्त्व को समझे बिना ही बहुधा अक्षरपरवादी गायक लोकगीतों को, चाहे वे लक्ष्मण बंग से हो क्यों न गाते हों, धनजान में सुगम गीत की गैनी प्रदान कर देते हैं। वे लोकगीत जब अपनी क्षेत्रीय या जातीय विशेषताओं के साथ मूल लोकगायकों के कंठ पर उतरते हैं तब तो वे लोकगीत रहते हैं और जब वे बिपरीत कंठों पर प्रयुक्त होते हैं तो वे अपना स्वरूप ही बदल देते हैं। यह तत्व व्यावसायिक लोकगीतों में अपना विशेष महत्व धारण करता है। राजस्थान की झोली तथा मिरासी जातियों की ही लीजिये। उनकी स्त्रियाँ लोकगीत गाने में प्रवीण समझी जाती हैं। इनकी एक विशिष्ट आवाज होती है जो जायों में पहिचानी जा सकती है। खंगाली, गायिकाओं की तरह इनमें स्वर-कम्पन तथा भाव-प्रवणता निरुपान भी नहीं होती। वे सीधे तथा सशक्त तरीके से स्वरों में पिछास भरती हुई गाती चलती हैं। गीतों के भावार्थ से

उनका कोई सरोकार नहीं रहता। वे गीत की स्वर-रचना का पूर्ण आनन्द लेती हुई उसके सौन्दर्य को निखारती हैं। ध्वनि-विस्तारक यंत्र को उन्हें आवश्यकता नहीं होती। उनके सशक्त स्वर-तत्व नये कानों से आसानी से सुने जा सकते हैं। इन डोलनियों और मिरासियों की गायकी में गीतों का लोकपल झूट-झूटकर सरा है। वे गायिकाएँ वे ही गीत गाती हैं, जो साधारणतः सभी जगह गाये जाते हैं। उनको स्वर-शब्द-रचना भी प्रायः वही रहती है, परन्तु इन गायिकाओं के कंठ पर उतरते ही वे गीत एक विशिष्ट स्वरूप प्राप्त कर लेते हैं, जो इनकी गायकी के विशिष्ट शैलीगत तत्वों में निहित रहते हैं। वे ही गीत जब साधारण जन द्वारा गाये जाते हैं तो ऐसा लगता है कि उनके स्वरों के विशिष्ट कोने घिस गये हैं तथा स्वर-रचना की मौलिक बारीकियाँ लुप्त होकर रचना का केवल मोटा-मोटा ढाँचा शेष रह गया है। उक्त विशिष्ट अवसायिक गायिकाओं के कंठ पर वे गीत न केवल शैलीगत तत्वों को आत्मसात करते हैं, बल्कि मौलिक स्वर-रचना की सूक्ष्म ध्वननाओं को भी उनके चरम सौन्दर्य तक पहुँचा देते हैं।

यही विशेषता लोकनाट्य-गायकी में पाई जाती है। परम्परागत लोकगीतों की गायकी का सही प्रतिपादन करनेवाले वे ही परम्परावादी लोकनाट्य-गायक हैं जिनके ऊँचे स्वरों में फिरनेवाले गले मौनों द्वारा आघात पड़ते हैं। जीवन के दैनिक प्रयोग में, ऐसा प्रतीत होता है कि, इनका यह रंगमंचीय गला सुलुप्त और साधारण बोलचाली गला सक्रिय रहता है। व्यावहारिक बोलचाल में कोई यह धराशय नहीं लगा सकता कि रंगमंच पर उतरकर उनके गे फटे तथा बोले गले तीव्रतम होकर स्वरों की गंगा बहावें। दंगल में उतरकर उनके गले धार पर खड़े जाते हैं और जैसे-जैसे नाटक की रंगत बढ़ती जाती है, उनके गले भी तार की तरह थोथाओं के मानस पटल पर झुमते जाते हैं। कभी-कभी तो उनको संभव करनेवाले शाब्दिकों को भी अपनी अनमर्त्यता प्रकट करनी पड़ती है क्योंकि जिन स्वरों पर उनके गले फिरने लगते हैं, उनको बहान करने की सामर्थ्य उनके तारों में नहीं होती। जैसे-जैसे रात बीतती जाती है, प्रदर्शक और दर्शक नाटक की उत्तंगीय सीमा को पार करने लगते हैं। वे स्वर भी अपनी जरम सीमा को छुकर साज और शाब्दिकों पर जा जाते हैं। इन विमोरावस्था में साज हाथों से जब झूट जाते हैं, स्वयं वाद्यकारों को भी पता नहीं रहता। गीतों की गंगा बहती ही रहती है, गायक गला ही चलता है, थोता झुमते ही रहते हैं और ऐसा स्तररंजित वातावरण बन जाता है कि जैसे विम बजाये ही मान बज रहे हैं।

नाटक के अवसान के साथ साथ पुनः चढ़ने लगते हैं, गले फिर से चल पड़ते हैं और नाटक की शारती होते-होते गायकों के गले अपनी प्रारंभिक अवस्था को प्राप्त करने लगते हैं। नाटक समाप्त हो जाता है, गायकों के गले ठंडे पड़ जाते हैं और सुबह होते-होते वे फूटे बोल की तरह बोलने लगते हैं। दिन में इन गायकों से बोला भी नहीं जाता, इशारों से बातें करना पड़ती है। पुनः शाम होते-होते वे धार पर चढ़ने लगते हैं और पुनः रंगमंच पर चढ़ते-चढ़ते उनमें तेजी आने लगती है।

इस विशिष्ट प्रकार की गायकी तथा गले के इस विशिष्ट तत्व में संवाद बहान करने तथा अभिनय को उत्तेजित करने की अद्वितीय शक्ति होती है। इनमें एक विशिष्ट लहजा होता है जो शरीर की अभिनय मुद्राओं को सुस्पष्ट तथा विभिन्न भाव-मुद्राओं की सृष्टि करता है। यही कारण है कि नाट्य-अभिनेता एक विशिष्ट व्यक्ति होता है जो अभिनय भी करता है और स्वयं गाता भी है। लोकनाट्यों में पृष्ठ-गायकी की कोई स्थान नहीं है। यह अपनी हीरी का अक्षय गायक है। अन्य गीत उसके गले पर फव्वे हो नहीं हैं। यह गायकी की अजीबगन विशेषता उसे परम्परा और निर्या के रंगमंचीय व्यवहार से प्राप्त हुई है।

ऐसी ही ध्वनिगत विशेषता याचक गीतकारों में भी होती है। ये गीतकार भी वंशानुक्रम से गीतकार हैं। अपने यजमानों के यही गाकर ही वे अपनी आजीविका उपार्जन करते हैं। इनकी आवाजों में एक विचित्र सा मचकीलापन होता है जो स्वरों को खाने तथा उन्हें विचित्र प्रकार का धुमाव देने में निहित रहता है। वे सर्वविधित और सर्वप्रयुक्त गीतों ही में एक प्रकार की विशेषता प्रकट करते हैं। ये याचक जब अपने यजमानों की खोड़ी पर गाँवने जाते हैं तो साधारणतः यजमानों की उनके प्रति अवहेलना की दृष्टि रहती है। उनकी प्रांतरिक चेष्टा यही रहती है कि वे याचक उनसे बिना कुछ पाये ही उनकी खोड़ी से हट जायें। याचक अपने दाताओं की इस प्रवृत्ति को खूब समझता है, अतः उन्हें अपने प्रचलित गीतों की धुनों में ऐसी ध्वनिगत हरकतें पैदा करनी पड़ती हैं जो यजमान का ध्यान उनकी ओर आकर्षित कर सकें। वे गीतों की प्रचलित बन्धियों में रहते हुए भी स्वरों में एक प्रकार का बिचाव, क्लिष्टकारीयुक्त विकार तथा नायिकी प्रभाव उत्पन्न करते हैं जो गीतों में मनोरंजनकारी शक्ति पैदा करते हैं और उनका मनोरंज पूरा होता है।

यही युक्ति धूम-धूमकर बेचनेवाले गायक भी काम में लेते हैं। ये लोग जूराँ, दैनिक धरेलू दवाइयाँ, दैनिक उपयोग की सामग्री, बच्चों के लिये चटपटी

बीजे, बिलौने आदि बेचनेवाले धुमकड़ व्यापारी होते हैं जो अपने व्यवसाय संबंधी गीत-परम्परा से गाते चलते हैं। विशिष्ट विषय संबंधी सामग्री के साथ परम्परा से जुड़े हुए ये गीत अत्यंत लोकप्रिय गीत होते हैं और दूर से ही उन्हें सुनकर यह पता लगाना कठिन नहीं होता कि कौनसी सामग्री बिकने के लिये आई है। अपने ग्राहकों का ध्यान आकर्षित करने के लिये ये अपने गीतों में इतना अद्भुत मोड़ देते हैं कि घनावास ही लोग उनकी तरफ लिये चले आते हैं। इन बिक्ताओं को प्रायः गद्य का उपयोग करना ही नहीं पड़ता। इनके गीत स्वयं में शब्द और स्वरों के वैचित्र्य की दृष्टि से परिपक्व होते हैं।

मेहनत के साथ जो गीत जुड़े हुए हैं, उनमें भी एक ध्वनिगत विशेषता रहती है। ये बहुधा ये ही प्रचलित गीत होते हैं जो विविध प्रसंगों पर गाये जाते हैं, परन्तु श्रम के विविध प्रकारों की शारीरिक हरकतों के साथ उनके स्वरों में भी एक विशिष्ट हरकत पैदा होती है। सड़क कुटनेवाले, छत ढकाने वाले तथा बल्लन उठाकर बेचनेवाले लोग अपनी श्रमसाध्य शकाल की दूर करने के लिये गीत गाते हैं। श्रम के विशिष्ट धक्के पर ये अपने गीत की धुन और लय में भी विशिष्ट धक्के लगाते चलते हैं।

तंतु बाधों पर गानेवाले धुमकड़ गायकों में भी ध्वनिगत एक ऐसी विशेषता रहती है जो उन्हें निरंतर व्यवहार और परम्परा से प्राप्त होती है। ये अपनी आवाजों को बाधों से स्फुरित होनेवालों आकार के अनुकूल ही बना लेते हैं, जैसे — शारंगी, कमाचा तथा रावशहत्वा पर गानेवाला अपने गीत को धवाने ही इस तरह धिमाता है कि उसकी स्वयं की आवाज भी तारों की तरह ही धिसने लगती है। तालबाज के साथ गानेवाले गायक की आवाज निरंतर व्यवहार के कारण बाज की तरह ठुमक-ठुमक करती रहती है। उसमें एक विचित्र सी गूँज गूँजती रहती है। चुटकबाज पर गानेवाले गायक के स्वरों में टुकड़े-टुकड़े करके धुन निकलती है और स्वर चुटकिवाँ बरने लगते हैं। तबवाधों के साथ गानेवाले गायक की आवाज लम्बी-लम्बी लिचती है। उसमें तारों की सी झंकार निकलती रहती है।

घटिजाय मेहनत के साथ मृत्यु करते हुए व्यावसायिक वर्गों की आवाज में भी एक विशेषता रहती है। उसका गला भर्राया हुआ तथा आवाज अत्यंत दुर्बल रहती है। लोकनाट्य-गीत-गायकों की तरह उसकी आवाज नाट्य की अभिव्यक्ति के साथ तेजी पैर नहीं धाती, न उसमें कोई नितार उत्पन्न होता है। जैसे-जैसे उसका मृत्यु सुखी पर आता जाता है जैसे-जैसे उसकी आवाज

बैठती जाती है तथा उसमें भौरापन आजाता है। परन्तु ऐसे मूल-प्रदर्शनों में, नृत्यों की प्रधानता होने के कारण, गीत की दुर्बलता पर कोई ध्यान नहीं देता, परन्तु यदि नाट्य-प्रदर्शन में नाचते समय गीत दुर्बल होजाते हैं तो यह गायक की सबसे बड़ी कमजोरी समझी जाती है। क्योंकि इन नाट्यों में नाट्य-नृत्य से भी अधिक गीतों की प्रधानता रहती है। यही कारण है कि नाट्य-प्रभिनेताओं की यह विशेषता एक बहुत बड़ा बरदान समझी जाती है। तीव्रतम नृत्य के साथ गीत गानेवाले नर्तक नाचन में पारंगत होते हुए भी कभी-कभी बेसुरे गाने लगते हैं, फिर भी उनके नृत्य-चातुर्य के कारण वह बेसुरापन भी सबको साझा हो जाता है।

विशेषर लोकगायकों की कुछ जातियाँ ऐसी भी होती हैं जिनकी आवाजें संस्कारवत् ही पतली, मीठी तथा सुरीली होती हैं। उन्हें अपनी आवाजों को तैयार करने की आवश्यकता नहीं रहती। वे जन्म से ही गाने लगते हैं तथा उनके गले स्वभाव से ही सुरीले होते हैं। कुछ जातियाँ ऐसी होती हैं जिनका स्वर-संवरण खरज के स्वरों में अक्ष्ण होता है, टीप के स्वरों में प्रभावशाली नहीं होता। उनकी आवाज का खरज पक्ष अत्यंत सशक्त, सुरीला और गंभीर होता है। उनका श्रवणक्षम भी टीप पर गाने हुए गीतों की तरह ही प्रभावशाली होता है। इन जातियों में आदिम जातियाँ विशेष उल्लेखनीय हैं। राजस्थान की कंजर, साँची कालवेनिया, भोपा तथा नट आदि जातियों की स्त्रियों के गायन में भी एक विचित्रता रहती है। वे अपनी आवाजों में विशेष प्रकार का मरोड़ देती हैं। वे प्रत्येक गीत की पंक्ति के अंतिम शब्द को मरोड़कर गाती हैं और पुनः ताल ही के साथ मूल धुन को पकड़ लेती हैं। प्रचलित सभी लोकगीतों को वे इसी तरह गाती हैं। इन जातियों द्वारा गाये हुए सभी प्रचलित गीतों पर गायकी की दृष्टि से इन जातियों की विशेष छाप रहती है।

उक्त सभी प्रकार के ध्वनि-तत्त्वों में अपनी-अपनी विशेषता रहते हुए भी एक सामान्य तत्त्व यह है कि वे आवाजें ठेठ लोकवरक आवाजें हैं। उनकी सुनसुकुत बनाने की चेष्टा लोकगीतों के विषे अत्यन्त घातक चेष्टा है। लोक-गीतों का प्रसारक्षेत्र, उनका अतीत, वर्तमान और भविष्य संवा होता है। यह अमरत्व उन्हें इन्हीं ध्वनि-तत्त्वों के कारण प्राप्त होता है। ये ही तत्त्व प्रयोक्ताओं और श्रोताओं को प्रभावित करते हैं तथा उन्हें लोकगीतों का विशिष्ट स्वभाव प्रदान करते हैं।

लोकसंगीत एवं सुगम-संगीत

संगीत के ये दोनों ही पक्ष बहुधा एक दूसरे का रूप धारण करके अवतरित होते हैं और अविरोध तथा अनुभवहीन जनता में भ्रांति उत्पन्न करते रहते हैं। लोकसंगीत सुगम-संगीत की पहिचान उतनी ही मुश्किल है जितनी हीरे-जवाहरात की पहिचान। सुगम-संगीत वह संगीत है जो गाने, सुनने तथा सराहने में सुगम है। लोकसंगीत का भी प्रायः यही गुण है। फिर इन दोनों में वह कौनसा मूलभूत भेद है, जो इनको एक दूसरे से अलग करता है। सुगम-संगीत का अवतरण वैयक्तिक है। वह भी मधुर काव्य तथा मधुर स्वर-चयन से संयुक्त होता है। उसमें भी उत्कृष्ट रचना-कौशल के दर्शन होते हैं। फ़िल्मी संगीत भी एक तरह से सुगम-संगीत ही में शुमार होता है। फ़िल्मी गीत कभी-कभी लोकगीतों से भी अधिक लोकप्रिय बन जाते हैं। बच्चा-बच्चा उन्हें गाने लगता है। जन-समुदाय जेमें रस लेता है, परन्तु फिर भी वे सुगम-संगीत, फ़िल्मी संगीत तथा लोकगीतों का दर्जा नहीं पाते। ये गीत जितने ही मधुर हैं, उतने ही अल्पजीवी भी हैं, वे लोकगीतों की तरह दीर्घायु नहीं होते, न वे नर्म हो को धूँते हैं। उनकी स्वर तथा शब्द-रचना कुछ ऐसे तस्वीरों से होती है कि वे तत्काल ही हमारा ध्यान आकर्षित कर लेते हैं और हम उनकी गायकी पर मुग्ध हो जाते हैं। उनका प्रभाव उस तबे के समान है जो मनुष्य को एक विचित्र लोक का अनुभव कराता है, परन्तु संततोन्मत्ता वह (मनुष्य) जहाँ का तहाँ हो रहता है। ये सुगमगीत रस की निष्पत्ति से पूर्व ही मरणासन्न हो जाते हैं। मोटे तौर पर हम यह कह सकते हैं कि सुगमगीत गानेवाले के कंठ और सुननेवाले के कानों तक ही मर्यादित रहते हैं, ह्रस्वगम नहीं होते; परन्तु लोकगीतों का प्रभाव अश्रुण्व है। उनका बसर महरा इसलिए होता है कि उसकी रचनाओं में असंख्य प्रतिमाओं का परिपाक रहता है, जो समय, स्थान और स्थिति की भ्रमवाधों को तोड़कर सर्वदा ही नवीन और ताज़ा रहता है।

लोकगीतों की रचना वर्तमान से हो रही है। इनका कम कभी दृढ़ता नहीं है। सहस्रों रचनाएँ अज्ञात रूप से लोकगीत बनने की प्रक्रिया के बीच गुजर रही हैं, सामाजिक कसौटियों पर फस रही हैं, कुछ लज्जका रही हैं, कुछ पिछड़ा रही हैं, कुछ पानी के बुदबुदों की तरह पैदा होते ही नष्ट हो रही हैं, कुछ संघर्षों के बीच अधात गति से गुजर रही हैं और कुछ लोकगीतों के परिवार में प्रतिष्ठ होकर सामाजिक प्रतिष्ठा प्राप्त कर रही हैं। ये प्रक्रियाएँ

ऐसी हैं, जो न देखी जा सकती हैं, न उनका अनुभव ही किया जा सकता है। कोई स्थूल वस्तु कारनाते में बनती हुई देखी जा सकती है, उसके विकासक्रम का निरीक्षण किया जा सकता है, परन्तु लोकगीत का रचनाक्रम अनिश्चित है। यहाँ यह जो मानकर चलना चाहिये कि सभी रचनाएँ इस प्रक्रिया में प्रवेश नहीं करती। हजारों गीतों में बिरसे ही गीत ऐसे हैं, जो यह दिशा पकड़ते हैं। इसका तात्पर्य यह भी नहीं है कि जो गीत यह दिशा नहीं पकड़ता वह गेय तथा काव्य-गुणों से हीन है। सहस्रों गीत ऐसे हैं, जो अपनी वैयक्तिक परिधि ही में कई वर्ष तक जीवित रहते हैं। उनके काव्य तथा गेय गुण लोक-गीतों से भी ऊँचे होते हैं तथा उनकी आयु लोकगीतों से किसी भी तरह कम नहीं होती। उनका सामाजिक विस्तार-क्षेत्र भी लोकगीतों से किसी भी तरह कम नहीं होता। अंतर केवल इतना ही रहता है कि वे अपने रचयिताओं के व्यक्तित्व के साथ देखीप्यमान रहते हैं और समाज के साथ पारिवारिक जन की तरह सांस्कारिक रूप से संबद्ध नहीं होते। मीरा, भूर, तुलसी, कबीर, रैदास, दादू, ज्ञानेश्वर, जयदेव, तुकाराम, विद्यापति द्वारा रचित गीत ऐसे ही गीतों की श्रेणी में आते हैं।

यह बात अवश्य ही तर्कसंगत है कि लोकगीतों की प्रक्रिया में प्रविष्ट करने के लिए किसी रचना में जो तत्त्व सर्वाधिक उत्तरदायी हैं वह उसका गेय तत्त्व ही है। उस गेय तत्त्व में भी वह तत्त्व सर्वाधिक महत्वपूर्ण है, जो सामाजिक हृदय को स्पर्श करसके। अनेक सुगम रचनाओं में गेय तत्त्व सर्वाधिक आकर्षक और मनोरम होते हुए भी वे सामाजिक मर्म को स्पर्श नहीं करते। इस मर्म-स्पर्श के लिये गीतों को स्वर-रचनाओं में कुछ ही रचनाएँ ऐसी होती हैं, जो समाज के रागात्मक पक्ष को प्रभावित करती हैं, तथा जो लौकिक कठों पर सरस्वती की तरह बिराज जाती हैं। इस तर्क के पीछे कौनसा विज्ञान है, यह वैज्ञानिक विश्लेषण का विषय नहीं है, उसका संबंध केवल सामाजिक अनुभूतियों से है।

लोकसंगीत की विशिष्ट शैलियाँ

लोकसंगीत के कुछ ऐसे पक्ष हैं, जो अपने विशिष्ट सामाजिक तथा गेय तत्त्वों के कारण कुछ विशिष्ट प्रकारों में वर्गीकृत हो सकते हैं। वे प्रकार हैं—लोकमञ्जन, लोककीर्तन, पारिवारिक तथा श्रृंगारिक गीत, नृत्यगीत, इतिवृत्तात्मक गीत, व्यवसायिक गीत तथा नाट्यगीत। शास्त्रीय संगीत की ध्रुपद, धमार, ठुमरी, टप्पा, रंगना, सजल आदि विशिष्ट शैलियों की तरह

वे विमुक्त गायन-शैलियाँ नहीं हैं, फिर भी उनकी प्रकृति-निर्धारण में गेय तत्त्व का बड़ा हाथ है। शास्त्रीय संगीत की शैलियों के निर्धारण में स्वर तथा गायन तत्त्व के साथ गीतों का अर्थ और शब्द-कलेवर साधारणतः कोई स्थान नहीं रखता। यह बात लोकगीतों में नहीं है। शास्त्रीय संगीत में स्वर की ही प्रधानता है, शब्द अत्यन्त गौण है। परन्तु लोकसंगीत में स्वर की प्रधानता रहते हुए भी शब्द अपेक्षाकृत इतना गौण नहीं है। लोकसंगीत की इन शैलियों में गेय तत्त्व की विशेषता अवश्य है, परन्तु यह तत्त्व गीत के शब्द-कलेवर पर भी काफ़ी मात्रा में अवलम्बित रहता है। शब्द और स्वरों की रचना का जितना सुन्दर सामंजस्य लोकगीतों में मिलता है, उतना किसी में नहीं। गीत के विषय को स्वर बार-बार जादू लगा देता है। इसी तरह लोकसंगीत का ताल-पक्ष भी गीत की प्रकृति पर अवलम्बित है। यह ताल-पक्ष भी इन गीतों के वर्गीकरण में बहुत अधिक सहायक होता है। गीत की प्रकृति के अनुसार ही उसकी लय की बंदिश होती है। यह स्वर, शब्द तथा लय की विवेची जितनी वैज्ञानिक ढंग से लोकसंगीत में प्रवाहित होती है, उतनी शून्यत्र कहीं नहीं। लोकसंगीत की इन विभिन्न शैलियों की खर्चा में इस तत्त्व पर अधिक प्रकाश डाला जायेगा।

लोकभजन और उनकी पृष्ठभूमि

भजन का संबंध भगवान् की स्तुति से है। ये भजन लोकसंगीत के विशेष अंग हैं। इन भजनों का काव्य-पक्ष विशेष प्रबल नहीं होता, क्योंकि भगवान् हमारी भद्रा और भक्ति के पात्र होने के कारण हम उनके प्रति अपनी कल्पना की अधिक स्वतंत्रता नहीं दे सकते। स्तुत्य वस्तु के प्रति घादर और सम्मान की भावा रहती है। उसके सौन्दर्य-बस्तुन में भी अनेक वगांदाओं का पालन करना पड़ता है तथा भावनाओं को सीमा में रहना होता है। स्तुत्य वस्तु की प्रशंसा ही में हमारे शब्द प्रयुक्त होते हैं, अतः इन भजनों में काव्य-तत्त्व कमजोर रहता है। स्तुति में भावना की प्रधानता है, जो स्वर-संचरण में शब्द से कहीं अधिक सहायक होती है। इन गीतों की स्वर-रचना में गंभीरता तथा प्रौढ़ता के तत्त्व विनिष्ट होते हैं, क्योंकि स्तुत्य विषय कल्पनातीत तथा हमारी अनुभूति से बाहर होने के कारण शौद्धिक तत्त्व गौण होजाता है और भावना तत्त्व प्रधानता प्राप्त करता है। इसीलिये शब्द की अपेक्षा स्वर ही भजनों का प्रधान तत्त्व है, जो स्तुत्य विषय की गंभीरता और प्रौढ़ता के साथ स्वयं भी गंभीरता और प्रौढ़ता प्राप्त किये हुए होता है। इसीलिये भजन प्रायः ध्वनि-प्रधान होते हैं। कभी-

कभी तो शब्दों को छोड़कर स्वरों के साथ ही केवल मूँज भाव से भजन का निभाया जाता है। लोकभजन को नायन-जैसी शास्त्रीय संगीत की ध्रुपद-सैली के समकक्ष है। लोकभजन सामान्य लोकगीतों की तरह स्वर-तालित्व, काव्य-शौर्ष्य तथा माधुर्य की मृष्टि नहीं करते। जीवन का बहुत ही निराशाजनक पक्ष उनमें अभिव्यक्त होने के नाते ये गीत धामन्द के स्रोतक नहीं होकर ज्ञान्ति के प्रदाता होते हैं। इन गीतों की प्रकृति संजीर और चाल भीमी होती है। ये भजन मंदिरों, धार्मिक स्वानों, उत्सवों, पर्वों तथा अनुष्ठानों पर विशेष रूप से गाये जाते हैं। ऐसे गीतों का प्रचलन घोर सामाजिक संकटों, पारिवारिक संघर्षों तथा धान्तरिक उचल-पुचल के समय अधिक होता है। चूँकि इन गीतों में हृदय की सहज आनंदानुभूति नहीं होती, इसलिये इनकी स्वर-रचना भी ज्ञानित्व की दृष्टि से श्रव्य ही होती है। हृदय का स्वभाविक उत्साह उनमें व्यक्त नहीं होता। अतः उनका स्वर-सौष्ठव भी साधारण ही होता है। स्वरों के संचार में हृदय को मुक्तिरित करनेवासी व्यंजनाएँ नहीं होतीं। कहीं-कहीं स्वर एक ही जगह टिक जाते हैं और लयबद्ध आलाप के रूप में प्रेय जाते हैं।

भजन की परम्परा सभी समाज में प्रचलित है। व्यक्तिगत रूप से भी भजन गाये जाते हैं और सामूहिक रूप से भी। व्यक्तिगत भजनों में व्यक्ति के सांसारिक विषाद और संताप की छाया प्रमुख रहती है। वह अपनी सांसारिक पराजय की भगवान् के सममुख अभिव्यक्त करके अपना मन हलका करता है और परमात्मा से इस संसार से छुटकारा पाने की कामना करता है। सामूहिक गीतों में विषाद की अभिव्यक्ति इतनी तीव्र नहीं होती। उनमें ईश्वर की महिमा और उसकी अपार शक्तियों के वर्णन-विशेष होते हैं। विषाद की भावना तनिक व्यापक रूप लेकर सामाजिक समस्याओं तथा जातीय बेदनाओं में घोलप्रोल होती है।

भजनों की अवस्था पारिवारिक, वैयक्तिक, सामुदायिक तथा मानवीय समस्याओं के क्षणों में होती है। चूँकि लोकभजन एक सामाजिक प्रक्रिया है, इसलिये व्यक्ति के आह्लाद-विषाद से उसका कोई सरोकार नहीं रहता। यही आह्लाद और विषाद जब सामाजिक स्वरूप ग्रहण करता है, सभी लोकसंगीत और लोकभजनों की मृष्टि होती है। व्यक्तिगत दैनिक समस्याओं और भौतिक आह्लादों के कारण उत्पन्न गीत अपनी प्राथमिक भावात्मक स्थिति के कारण उपजकर समाप्त भी हो जाते हैं। वे अधिक समय तक जीवित भी नहीं रहते। परन्तु यही आह्लाद और विषाद जब समाज के गहन अंतराल में बैठकर संजीर

सामाजिक आह्लाद-विषाद का स्वरूप ग्रहण कर लेते हैं, तब लोकगीत और लोकभजनों की सृष्टि होती है। समाज का सारा रुख जब भजनों की तरफ उन्मुख होता है तो निश्चय ही यह समझ लेना चाहिये कि पारिवारिक तथा सामाजिक विषाद पराकाष्ठा तक पहुँच चुका है। आत्मखानि, मानसिक पराजय, पारिवारिक दुःख और राष्ट्रीय आपत्ति के समय जब मनुष्य पैरों और साहस छोड़ देता है तो किसी परम शक्ति की ओर मुँह ताकते हुए वह अपने आपको समर्पित कर देता है। सब ओर से जब उसे विषाद ही का मुँह ताकना पड़ता है तो वह उस परम शक्ति से शक्ति ग्रहण करने की कोशिश करता है जिससे वह उन बाधाओं का मुकाबला कर सके; परन्तु जब उसे यह अज्ञात शक्ति भी शक्ति प्रदान नहीं करती तो उसका स्वयं का पुरुषार्थ भी क्षयोन्मत्त मिट्ट हो जाता है। उसे वह समस्त संसार ही असार, अँधारा और सपना नजर आता है और वह शीघ्र ही उससे मुक्त होने की कामना करता है। निराशा की इस चरम स्थिति में भजनों का आविर्भाव सर्वाधिक होता है। पग-पग पर वे मनुष्य को पलायन-वादी बनाते रहते हैं। वे विषाद जीवन में इतने मग्न करते हैं कि आह्लाद और आनन्द के क्षणों में भी वे भजन लोकगीतों का स्थान ले लेते हैं और सारे समाज पर छा जाते हैं।

लोकभजनों की धाम्नी लोकगीतों की अपेक्षा गहरी होती है। आनन्द और उल्लास की ध्वनियों स्वाधीन, सुशकारी और अधिक प्रभावशाली होती हैं। वे पमों को सर्वाधिक छूती हैं। मनुष्य उनके प्रवाह में बहकर माना प्रकार के रागात्मक और भावात्मक जान नुँसता रहता है और संपूर्ण व्यक्तित्व को उनमें अभिव्यक्त करता है। उसे एक सृजनात्मक आनन्द उपलब्ध होता है। वह अपने दुःख में भी सुख का अनुभव करता है, तथा भावलोक में अभिव्यक्ति होकर वह अपने बापों को पूर्ण वैभवशाली अनुभव करने लगता है। उसकी भावनाएँ व्यापक और संपन्न होती हैं, उनमें गहराई आती है और उसके जीवन का परिष्कार होने लगता है। इन्हीं भावात्मक परिस्थितियों के परिणाम लोकगीत होते हैं। वे आनन्द और उल्लास के प्रतिनिधि होने के कारण समाज की सृजनात्मक शक्तियों के लिये सुरुज होते हैं। वे बितने ही पुच्छे पड़ते जाते हैं, उनमें समाज की अभिव्यक्तियाँ मिलकर, नमीरता और स्वाधित्व के तत्त्व बढ़ते रहते हैं, परन्तु भजनों की धाम्नी गहरी और उनका प्रभाव तात्कालिक होता है। जिस तीव्र गति से वे बनते हैं, उतनी ही तीव्र गति से वे मिलते भी हैं। मनुष्य आनन्द की अभिव्यक्ति चाहता है। विषाद विवशता से आता है। आनन्द स्वाभाविक प्रवृत्ति है। साधारणतः आनन्द की चाह विषाद को दूर रखती है, पास नहीं फटकने

देती, परन्तु जब उसकी पराकाष्ठा होती है तो आनन्द को विषाद के नामने इव जाता पड़ता है। विषाद उस पर हावी होजाता है। उसी विवशता और अभाव-ग्रस्त स्थिति में भजनों का आविर्भाव होता है। मनुष्य की अभिव्यञ्जनाएँ कुठित होजाती हैं। रुखे-सूखे और मर्मापित स्वर तथा शब्दों में भजनों की सृष्टि होती है। यही कारण है कि भजनों में भावों की बारीकी, कल्पना की उड़ान तथा स्वरों की रंजकता नहीं होती। सीधी और सरल व्यञ्जनाओं में भावना, आत्म-निवेदन तथा मानसिक घुटन के कारण जीवन से मुक्ति की भावना प्रमुख रहती है। वे गीत जब किसी देवी-देवताओं, संस्कारों तथा ग्रंथविश्वातों और ग्रंथ-परम्पराओं के साथ जुड़ जाते हैं तो वे स्थायी अवश्य होजाते हैं, परन्तु उनमें गीतों के गुण नहीं होते। उनमें केवल लकीर ही पीटी जाती है। ऐसे लोकभजन बहुधा अशिक्षित और पिछड़े हुए समाज में ही अधिक प्रचलित होते हैं, इसलिये उनका पुनर्जागरण उन्हीं में हुआ करता है। अनुभवशील, परिभाषित तथा भावनाशील समाज के पास वे नहीं जाते, इसलिये उनमें अनुरंजकता और व्यापकता के गुण प्रायः नहीं होते। गंभीर और सुसंस्कृत समाज अपने अभावों और विषादों को धैर्य और पुरुषाच से झेलता है और उन्हें आनन्द और उत्साह से परिभाषित कर देता है। वह उन पर रोता नहीं, परास्त नहीं होता, संकीर्ण, क्षुद्र आशेषों से द्रवीभूत होकर क्षुद्र व्यञ्जनाओं में प्रकट नहीं होता। अतः ऐसे समुदाय के पास भजन प्रायः फटकते ही नहीं।

यह विवेचन उन भजनों का है, जो लोकभजन की परिभाषा में आते हैं, जिनका व्यक्तित्व समाज में निहित रहता है और रचयिता के व्यक्तित्व को छाप जिन पर अंकित नहीं होती परन्तु वे भजन जो साधु-संतों और सुलभे हुए महात्माओं द्वारा रचे हुए तथा गाये हुए होते हैं, इन लोकभजनों से भिन्न होते हैं। वे यद्यपि लोकभजनों में शुमार नहीं होते, परन्तु उनके प्रचार और प्रसार को देखते हुए वे किसी भी तरह लोकभजनों से कम नहीं। वे भजन बहुधा संसार से विमुक्त, पूर्ण ज्ञानी तथा महान् आत्माओं द्वारा रचित होते हैं, जो संसार के क्षुद्र अभावों, विषादों और उलझनों से दूर रहते हैं। उनके द्वारा रचित गीतों में भावों की उच्चता, विचारों की गहनता तथा जीवन की गहन अनुभूति निहित रहती है। उनका जीवन सांसारिक अभावों से दूर रहता है। वे विजिष्ट मानव के रूप में संसार को कुछ संदेह देने तथा संशयकार में भूले-भटकों का मार्गदर्शन करने के लिये अवतरित होते हैं। उनके कण्ठ से जो वाणी निकलती है, उसमें समस्त जीवन का सार रहता है और उसमें एक आध्यात्मिक आनन्द की अभिव्यक्ति होती है। ऐसे गीत बहुधा वर्णनात्मक नहीं

होते, न उनमें विद्यली याचना या निराशा की अभिव्यक्ति ही होती है। वे जीवन के विस्फेपण के रूप में जनता के सामने खड़े हैं और जीवन, जगत्, आत्मा, परमात्मा की गहन गुत्थियों को सुलझाने में समर्थ होते हैं। ये गीत बहुधा वैयक्तिक दायरे में ही रहते हैं। सामाजिक बुद्धि उन महापुरुषों की गहन अभिव्यंजना और अलौकिक आध्यात्म-बुद्धि को नहीं पहुँच सकती, इसलिये वे अपने सृजनकाल से ही सैकड़ों वर्षों तक प्रायः अशुण्य रहते हैं, शब्दों में तथा धुनों में हेरफेर अवश्य हो जाता है, परन्तु उनका मूल विस्फेपणात्मक आध्यात्मिक तत्त्व ज्यों का त्यों रहता है, क्योंकि उनमें परिमार्जन, परिवर्तन तथा संशोधन साधारण लोक-बुद्धि के दूते से बाहर है। ये मजन अपनी गूढ़ आध्यात्मिकता और तात्त्विक सामग्री के कारण साहित्य और आध्यात्म की धमर धरोहर बन जाते हैं। ये राष्ट्रीय धरोहर के समान हैं और लोकमजनों से भी इनका दर्जा बहुत ऊँचा है।

ये मजन जब जीवन में लोकगीतों की तरह हो व्याप्त हो जाते हैं और सैकड़ों वर्षों तक जनता इन्हीं गाती है, तो उनका स्वरूप कभीकभी बदल भी जाता है, परन्तु उनके गहन तात्त्विक विचार अशुण्य रहते हैं। ऐसे गीत-जीवन में व्याप्त होकर प्रायः लोकमजन का स्वरूप ग्रहण करते हैं। आम जनता उन्हें गाती है, परन्तु कभी-कभी उनका अर्थ भी नहीं समझती, पर महापुरुषों की वाणी होने के कारण वे प्रत्येक व्यक्ति के कंठ पर छादर और थड़ा के साथ बिराज जाते हैं। उन्हें गाते समय वे स्वयं की आत्मसात् करके उनके गुडार्च को छोड़ देते हैं। परिणाम यह होता है कि ऐसे गीतों की धुनें लोकसंगीत की तरह सामाजिक परातल प्राप्त करती हैं और उनके साथ प्रयोक्ताओं की स्वयं की धुनों का भी मिश्रण होने लगता है। उनके मूल रचयिताओं के मौलिक विचारों की वास्तविकता ज्यों की त्यों रहती है। रचयिता का नाम भी अशुण्य रहता है। केवल धुन ही समाज की धरोहर बन जाती है। कबीर, तुलसी, मूर तथा मीरा के सैकड़ों गीत सामाजिक कनोटी पर चढ़कर अपनी अत्यन्त मधुर धुनों के कारण लोकमजन बन गये हैं। इन मजनों की मूल धुनें अत्यन्त ही प्राथमिक और एकांगी होती हैं, परन्तु जनता के कंठों पर चढ़कर उनमें अपूर्व-रंगों का निचार आता है, बल्कि यों कहे कि ये भक्ति-गीत उक्त प्रक्रिया के अनुसार लोकमजनों का दर्जा प्राप्त नहीं करते तो उनकी धातु कदाचित् इतनी लम्बी होती भी नहीं। ये मजन निराशा, निरुत्साह तथा आत्मत्याग के रूप में जनता के कंठों पर नहीं चढ़ते हैं। इनका परातल बहुत ही गहन होता है। वे वैयक्तिक

अभावों से कोतों दूर रहते हैं। उन पर इनके गूल मूवकों के सवेहए उन्नत और आध्यात्मिक जीवन की साधन रहती है, जो वास्तव में पूर्ण ज्ञान, अलौकिक बुद्धि और जीवन की साधना के फलस्वरूप ही प्राप्ति होती है। वे अन्ततोगत्वा पूर्णानन्द, पूर्ण प्रकाश और अलौकिक ज्ञान की ही सृष्टि करते हैं। यह अनुभूति निराशा और अभावों की उपज नहीं, यह पुण्यनन्द और पूर्ण ज्ञान की ही देन है। इसलिए ये भजन जो लोकसंगीत की आनन्दप्रदायिनी श्रेणी में ही आते हैं तथा जीवन और जगत् के बीच बहुत ही सुन्दर सामंजस्य पैदा करते हैं। इन गीतों में आत्मज्ञान, आत्म-प्रवर्धन तथा संसार का कुक्ष पक्ष अंतर्हित नहीं होता। उनमें जीवन का सागर सलज्जहावा है और संसार का अत्यन्त सृजनात्मक और आनन्दमय पक्ष तिहित रहता है। जग और जीवन की अनेक मुत्तियों का अत्यन्त सुन्दर और विस्मयकारक समाधान उनमें अंतर्हित रहता है। समाज का बुद्धिजीवी पक्ष उनके शब्द, कविता तथा अर्थ से प्रेरणा ग्रहण करता है तो समाज का भावात्मक लोकपक्ष उनकी धुनों से प्रेरणा प्राप्त करता रहता है। सही माने में इन भजनों का स्वर-पक्ष ही इन्हें लोकधर्मी गीतों का दर्जा देता है। लोकमानस स्वरों को पहले पकड़ता है और इन्हें सतत रूप-रंग देता रहता है। इन भजनों की लोकधर्मी स्वर-रचना के वैविध्य से इन गीतों की चार चाँद लगे गये हैं। ऐसे अनेक गीत जनता के कंठों पर बिराजमान हैं, जो रात की एकतारे पर गाँव के चौराहे तथा चौपाल में सार्वजनिक रूप से गाये जाते हैं। ये गीत किसी व्यक्ति, जाति, धर्म तथा समाज-विशेष की धरोहर नहीं होते। उनका दायरा बहुत ही विस्तृत हो जाता है और अत्यन्त जीवनोपयोगी गीतों का दर्जा प्राप्त कर लेता है।

इन भजनों की भी कई श्रेणियाँ हैं। कुछ भजन किसी सम्प्रदाय-विशेष के अभाव के कारण अनेक मर्यादाओं में बँध जाते हैं, परन्तु जो तात्त्विक और विस्मयकारक भजन होते हैं, उनका दायरा बहुत ही विस्तृत होता है। सगुण भक्ति के भजनों में मन्दिर, मठ तथा विभिन्न सम्प्रदाय की मर्यादा चिपक जाती है, इसलिये उनका दायरा कुछ छोटा रहता है। निर्गुणी तथा ज्ञानधर्मी भजनों का दायरा बहुत बड़ा होता है। उनकी पहुँच किसी व्यक्ति, समाज, धर्म तथा सम्प्रदाय तक ही नहीं होती बल्कि के सबकी धरोहर होते हैं। उनसे प्रयोक्ताओं को सर्वदा ही जीवन सम्बन्धी प्रेरणा मिलती रहती है। इस प्रकार के निर्गुणी, सगुणी दो राजस्थानी भजनों के उदाहरण स्वरूपि संहित प्रस्तुत हैं :-

(४०)

निर्गुणी भजन

(स्थाई)

याँ को भेद बतावो ब्रम्हचारी
याँ में कोन पुरख कोन नारी ।

(अंतरा)

ना भूँ परणी ना भूँ कंवारी, टाबर जण जण हारी ।
काळी मुंड़ी रो एक नी छोड़्यो, तो ई सकन कंवारी ॥
मुसरो म्हारो अस्सी बरस रो, सामू सकन कंवारी ।
पति हमारो हूँदे पालयो, हींदा दे दे हारी ॥
ब्राह्मण के घर भई रे ब्राह्मणी, साधा के घर बेरी ।
काजी के घर भई रे तुरकड़ी, कलमा पढ़-पढ़ हारी ॥
कहत कमाल कबीरा की बेटी, सुण्यो सिरजनहारी ।
अणी भजन री करे खोजना, वो तर अतर मुजानी ॥ या में....

स्वरलिपि (ताल दीपचंदी)

स्थायी

| | | | | |
|---------|-------------|---------|-------------|------------|
| | | | | सा - सा - |
| | | | | याँ ङ को ङ |
| म रे - | म - म - | व व - | व - व - | |
| भे ङ ङ | व ङ व ङ | ता वो ङ | ब ङ म्म ङ | |
| ध - - | व - - ध | म - - | म - व - | |
| बा ङ ङ | री ङ ङ ङ | ङ ङ ङ | याँ ङ में ङ | |
| प ध - | प - म - | ग ग सा | रे - रे सा | |
| को ङ ङ | न ङ पु ङ | र स ङ | की ङ न ङ | |
| ग रे सा | सा - - - | - - - | सा - सा - | |
| ला ङ ङ | री , ङ ङ ङ, | ङ ङ ङ, | याँ ङ को ङ | |
| × | रे | ० | ३ | |

अंतरा

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----|----|----|-----|---|----|-----|-----|----|-----|-----|---|----|----|
| ग | — | — | ग | — | — | म | रे | ग | — | सा | — | — | — |
| वा | ऽ | ऽ | मूँ | ऽ | ऽ | ऽ | प | र | ऽ | खी | ऽ | ऽ | ऽ |
| रे | — | — | म | — | — | म | प | — | — | प | ध | नी | प |
| गा | ऽ | ऽ | मूँ | ऽ | ऽ | कं | वा | ऽ | ऽ | री | ऽ | ऽ | ऽ |
| प | ध | — | प | — | ध | — | प | ध | — | प | म | म | — |
| टा | ऽ | ऽ | व | ऽ | र | ऽ | ज | ख | ऽ | ज | ऽ | ख | ऽ |
| म | प | — | प | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| हा | ऽ | ऽ | री | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ |
| प | — | — | प | — | ध | — | सां | — | — | सां | — | — | — |
| का | ऽ | ऽ | ली | ऽ | भू | ऽ | बी | ऽ | ऽ | री | ऽ | ऽ | ऽ |
| रे | — | — | रे | — | रे | सां | गं | रे | सां | सां | — | — | — |
| खे | ऽ | ऽ | क | ऽ | नी | ऽ | छो | ऽ | ऽ | खो | ऽ | ऽ | ऽ |
| सां | — | — | सां | — | — | — | नी | नी | प | ध | — | — | प |
| तो | ऽ | ऽ | ई | ऽ | ऽ | ऽ | ख | क | ऽ | न | ऽ | ऽ | कं |
| नी | ध | प | प | — | — | — | ध | म | —, | रे | म | म | प |
| वा | ऽ | ऽ | री | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ, | वा | ऽ | मं | ऽ |
| प | ध | — | प | — | म | — | ग | ग | सा | रे | — | रे | सा |
| की | ऽ | ऽ | न | ऽ | पु | ऽ | र | स | ऽ | की | ऽ | न | ऽ |
| ग | रे | सा | सा | — | — | — | — | — | —, | सा | — | सा | — |
| ना | ऽ | ऽ | री | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ, | वा | ऽ | की | ऽ |
| × | | | रे | | | | ० | | | ३ | | | |

जेष अंतरे नी इसी धुन में गावें ।

यह राजस्थानी निर्दुखी भजन गहन रहस्यों से परिपूर्ण है । इसके प्रकाश जिसकी प्राप्ति हो जाते हैं, वही जीव जगत् के इस रहस्य को समझ सकता है ।

सगुणो भजन

(स्तब्ध)

गोविन्दो तो प्राण हमारो रे, भजन बिन एल्लो जमारो रे ॥

(धंतरा)

साध हमारो तिरधखी ओ राम, मै साधो रो दास ।
भूत जिमाळ साणक चौक में कई डल्लड डोलूंगी बास ।
साविरियो तो प्राण हमारो रे, यो भूढो जुन लागे सारो रे ॥

कुंवा बावड़ी सूं म्हारे काम मही ओ राम नाडूले कुण जाय ।
समुन्द्र से म्हारे धरष नहीं मै तो जा भूमूं दरियाव ।
गोविन्दो तो प्राण हमारो रे, भजन बिन एल्लो जमारो रे ॥

कांथी पीतल सूं म्हारे काम नहीं ओ राम मोह लेवा कुण जाय ।
सौना रुवा सूं म्हारे धरष नहीं, म्हारे हीरा रो बेपार ।
साविरियो तो प्राण हमारो रे, भजन बिन एल्लो जमारो रे ॥

खेता कोतवाळ सूं म्हारे काम नहीं ओ राम कचेड़ी कुण जाय ।
कामवाची से म्हारे धरष नहीं, मै तो जाय भूमूं दरबार ।
गोविन्दो तो प्राण हमारो रे, भजन बिन एल्लो जमारो रे ॥

मोरबाई हरजी रे लाडला ओ राम, बांध्यो भजन रो मोड़ ।
मीरा ने मिरधर भित्वा कई नागर नन्दकिशोर ।
साविरियो तो प्राण हमारो रे, यो भूढो जुन लागे सारो रे ॥

स्वरसिपि (ताल दीपचंदी)

| | | | | | | | | | | |
|------|---|----|----|----|----|----|----|----|-------|----|
| | | ग | प | ग | प | — | सा | रे | सा | — |
| | | गो | ऽ | बि | ऽ | ऽ | दो | ऽ | तो | ऽ |
| नी | — | — | सा | — | — | रे | ग | — | ग | रे |
| प्रा | ऽ | ऽ | रा | ऽ | ऽ | ह | भा | ऽ | ऽ | ऽ |
| रे | ग | — | — | — | ग | म | प | पप | सांती | प |
| रे | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | म | ऽ | ज | नऽ | ऽऽ | बि |
| (ग) | — | — | ग | — | — | प | ग | — | — | सा |
| प | ऽ | ऽ | लो | ऽ | ऽ | ज | मा | ऽ | ऽ | रो |
| सा | — | — | — | — | ग | प | म | ग | — | सा |
| रे | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | गो | ऽ | बि | ऽ | ऽ | दो |
| x | | | १ | | | | ० | | | ३ |

अंतरा

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----|---|----|----|----|---|----|----|----|-------|-----|----|-----|----|
| नी | प | — | नी | — | — | नी | सा | — | — | रे | ग | सा | रे |
| सा | ऽ | ऽ | ध | ऽ | ऽ | ह | मा | ऽ | ऽ | रे | ऽ | ऽ | ऽ |
| नी | — | — | नी | नी | — | नी | सा | सा | — | रेम | पम | गरे | ग |
| ऽ | ऽ | ऽ | सि | र | ऽ | ध | रा | भो | ऽ | राऽ | ऽऽ | ऽऽ | म |
| (प) | — | — | म | — | — | — | ग | — | — | सा | रे | ग | सा |
| म | ऽ | ऽ | सा | ऽ | ऽ | ऽ | भा | ऽ | ऽ | रो | ऽ | ऽ | ऽ |
| सा | — | सा | ग | — | ग | म | प | पप | सांती | प | — | प | प |
| सा | ऽ | म | नू | ऽ | त | बि | मा | ऊऽ | ऽऽ | मा | ऽ | रा | क |
| x | | | २ | | | | ० | | | ३ | | | |

| | | | |
|-----------|-----------|----------------|--------------|
| — — — | य प ध म | प — — | म म पध नीसां |
| ऽ ऽ ऽ | को ऽ ऽ क | मे ऽ ऽ | क ऽ ऽ ऽ |
| सां सां — | नी — ध नी | प ध — | प — म — |
| ढ ढ ऽ | है ऽ ल ऽ | डो ऽ ऽ | लूँ ऽ गो ऽ |
| (प) — — | प — म — | म प सा | रे — सा — |
| वा ऽ ऽ | व ऽ सां ऽ | व रि ऽ | गो ऽ तो ऽ |
| नी — — | सा — — रे | म प — | म — म रे |
| आ ऽ ऽ | ए ऽ ऽ ह | मा ऽ ऽ | रो ऽ ऽ ऽ |
| रे म — | — — म म | प पध सांनी | ध — प — |
| रे ऽ ऽ | ऽ ऽ गो ऽ | कू ठोऽ ऽ | कु ऽ प ऽ |
| म — — | म — — — | मप म — | सा रे म सा |
| ला ऽ ऽ | मे ऽ ऽ ऽ | साऽ ऽ ऽ | रो ऽ ऽ ऽ |
| सा — — | — —, म प | | |
| रे ऽ ऽ | ऽ ऽ, गो ऽ | बिंदो तो प्राण | हमारे रे.... |
| x | २ | ० | ३ |

इस राजस्थानी भजन में भक्तिभक्ति भीरा इस जग को भूझा बतलाकर भगवान् के चरखों में पहुँचने की कामना करती है। आत्मशान्ति के लिये वह छोटे-छोटे स्थानों पर जाने की अपेक्षा सीधे प्रभु के दरबार में पहुँचना चाहती है। यह कामना साधु-संतों की संपत्ति से पूरी हो सकती है। उनकी वह भासक-बोह में भक्तिपूर्वक भोजन कराना चाहती है।

लोककीर्तन

लोकभजन और लोककीर्तन की पृष्ठभूमि में विशेष अंतर नहीं। भजन में आत्मव्यक्तिगत तत्वों का, भाविकता होता है तो कीर्तन में तब और गेय तत्व अधिक प्रबल होते हैं। कीर्तन बहुधा सुख-प्रधान होते हैं, अतः उनकी चारों भजनों की अपेक्षा अधिक दृढ़ होती है तथा उनमें स्वर-ताविरय भी भजनों से

अधिक होता है। शब्दों में अर्थानादक शक्ति की कमी तथा वर्णन की प्रधानता होती है। कीर्तन की तात्त्विक सरल होती है। भजनों में कीर्तन की अपेक्षा आध्यात्मिक तरंग अधिक प्रबल होता है। कीर्तन आराध्य देव के सम्मुख ही होता है, इसलिये उनमें सौन्दर्य-वर्णन अधिक होता है। भजनों में आराध्य देव की उपस्थिति आवश्यक नहीं, इसलिये अनुपस्थित विषय के लिये अनेक रहस्यमयी बातें उन्हें आध्यात्मिकता प्रदान करती हैं।

पारिवारिक एवं श्रृंगारिक गीत

लोकगीतों में इन गीतों की संख्या सबसे अधिक है। ये गीत लोक-जीवन के प्रत्येक पक्ष के साथ जुड़े हुए होते हैं। शादी-विवाह, विरह-मिलन, भाई-भौजाई, सात-बहू, घर-बधू संबंधी अनंत कल्पनाओं से युक्त ये गीत नाना प्रकार की अर्थानादों की सृष्टि करते हैं। इस प्रकार के गीतकाव्य-तत्त्व तथा णन्द-सौष्ठव की दृष्टि से सर्वांगपूर्ण, मनोरंजक, मधुर तथा सर्वाधिक लोकप्रिय भी होते हैं। इनका संचार-क्षेत्र तथा जीवनकाल सर्वाधिक विस्तृत और विषय होता है। इन गीतों का स्वर-सौष्ठव तथा स्वर-सौन्दर्य भी अपूर्व होता है तथा उनकी अभिव्यञ्जनाएँ अधिक निचरी हुई और मुखरित होती हैं। उनमें हृदय के भावों के साथ ही स्वर-लहरियों का फैलाव और गुंथाव होता है। इन गीतों में मनुष्य के हास, वास, उल्लास, आनन्द, विरह, मत्ताप, संवेदना, स्नेह, सहानुभूति और सोहार्द के भाव विशेष रूप से निहित रहते हैं, अतः उनमें काव्य-सौन्दर्य के साथ स्वर-सौन्दर्य की अपूर्व छटा दृष्टिगत होती है। लोकसंगीत की यह ऐसी शैली है, जिसमें मानव-मन को सर्वाधिक अनुभूति और अभिव्यक्त होने का अवसर मिलता है। वह भावों की निष्पत्ति के साथ ही उपयुक्त स्वरों की सृष्टि करता है तथा अपने भावभीने स्वरों को शब्दों में संवारता है। यही कारण है कि लोकसंगीत का यह विशिष्ट पक्ष अत्यन्त समृद्ध और रसपूर्ण पक्ष है। इन गीतों की रचनाओं में साहित्य के साथ वैविध्य तथा कमनीयता और मृदुता भी है। कला की दृष्टि से भी ये गीत सर्वोपरि हैं। साधारणतः लोकसंगीत में भाव-पक्ष प्रधान तथा कला-पक्ष गौण रहता है, परन्तु इस विशिष्ट शैली के गीतों में कला-पक्ष भाव-पक्ष के समकक्ष ही रहता है।

ये गीत उत्सव, त्यौहार तथा जीवन के अन्य क्षणों को रस-स्नातित करने के निमित्त विशेष रूप से गाये जाते हैं। उनमें साहित्य की दृष्टि से भी नाना प्रकार की अद्भुत अर्थानादों के दर्शन होते हैं तथा भावों के उत्तार-चढ़ाव के साथ ही स्वरों में भी विलक्षण उत्तार-चढ़ाव निहित रहता है, जो उन्हें

अद्वितीय सौन्दर्य प्रदान करता है। ये ही ऐसे गीत हैं जो चिरकाल तक समुष्य के दुःख-मुख में सच्चे जीवनसंगी का काम करते हैं। इन गीतों में मानवीय जीवन की मूलभूत धर्मव्यंजनाओं तथा समष्टिगत जीवन का सुन्दर चित्रण रहता है। मानव-मन की विविध स्थितियों में जो धर्मव्यंजनाएँ स्वामाबिध होती हैं, उन्हीं का उनमें चित्रण होता है। वे सम्पूर्ण समाज को मान्य होती हैं, सबके मन को भाती हैं, सबकी भाव-स्थितियों में रम जाती हैं। प्रत्येक व्यक्ति इनमें अपनापन अनुभव करने लगता है तथा उनकी स्वर-लहरियों में रमता हुआ सराबोर हो जाता है। पारिवारिक जीवन की इन मूलभूत धर्मव्यंजनाओं को चित्रित करनेवाला एक राजस्थानी लोकगीत स्वरलिपि सहित प्रस्तुत है :-

पारिवारिक गीत

छपर पुराणो पिया पद्मचो जी तिड़कन लागे बाँस
तिड़कन लागे बाँस धो जी पिया बाँस
घब घर भाय जावो बरखा मोकली हो जी ।
बादल में चमके डोला बीजली जी, मेढ्राँ में डरपे घर री नार
मेढ्राँ में डरपे घर री नार, धो जी पिया नार
घब घर भाय जावो म्हारा बालमा हो जी ।
गोरी तो भीजे डोला गोखड़े जी, धालीजो भीजे परदेस
धालीजो भीजे परदेस, हो जी पिया देस
घब घर भाय जावो गोरी रा बालमा हो जी ।
कुचो खै तो डोला थामलूँ जी, समन्दर थाम्यो नी जाय
समन्दर थाम्यो नी जाय, हो जी डोला जाय
घब घर भाय जावो फूल गुलाब रा हो जी ।
टावर खै तो धालीजा राखलूँ जी, जोवन राख्यो नी जाय
जोवन राख्यो नी जाय, हो जी डोला जाय
घब घर भाय जावो बरखा मोकली हो जी ।
छिनको खै तो पिया तोड़लूँ जी, प्रीत न छोड़ी जाय
प्रीत न छोड़ी जाय, हो जी डोला जाय
घब घर भाय जावो बरखा मोकली हो जी ।
अस्सी ने टका रो पिया चाकरी जी, जाल मोहर री घर री नार
जाल मोहर री घर री नार, हो जी पिया नार,
घब घर भायजावो बरखा मोकली हो जी ॥

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

| | | | |
|--------------|---------------|-------------|--------------|
| सा सा सा रे | प म प म | — मम प प | मप पप म प |
| छ प र पु | रा सो पि या | ५ पड ड ग | योऽ ५ जी ५ |
| म रेग म रे | सा — रेग पम | ग रे — — | — — — रे |
| ५ तिङ्क न | ला ५ गाऽ ५ऽ | बा ५ ५ ५ | ५ ५ ५ म |
| — सारे रे रे | रेग मरे मम मम | म रेग प सा | प प मम प |
| ५ तिङ्क न | लाऽ ५ऽ गाऽ ५ऽ | ५ बाऽ ५ सा | हो जी होऽ ला |
| रे रेग म सा | सा रे सा नी | — पप नी नी | सा सा रेग पम |
| ५ बाऽ ५ म | प प प र | ५ पाप जा बो | ब र लाऽ ५ऽ |
| मम रेग म रे | सा — मरे नी | सा — — — | — — — — |
| ५ऽ मोऽ ५ क | जी ५ होऽ ५ | जी ५ ५ ५ | ५ ५ ५ ५ |
| × | २ | × | २ |

लेख गीत भी इसी धुन में गावें ।

इस राजस्थानी लोकगीत में एक चिरहिणी स्त्री अपने बिलुके हुए प्रीतम से कहती है कि इस घर के छप्पर भी पुराने पड़ गये हैं, उसके बाँस तिड़कने लगे हैं, अवधिक्त वर्षा से समस्त छाा भी टपकने लगी है, अब तुम लीछ ही घर आजाओ । बादलों में बिजली चमक रही है, जिससे तुम्हारी प्रियतमा प्रपन्नी होरही है । तुम्हारी गोरी घर के गवाछ में बीज रही है और तुम परदेस में बीज रहे हो । हे प्रियतम ! यदि कोई साधारण कुछा होता तो उसको गहराई का पता लगा लेती, परन्तु इस प्रेम के गहन समुद्र की गहराई मुझसे नापी नहीं जा रही है । अगर बच्चा होता तो उसे मैं समझा बुझाकर संभाल लेती, परन्तु यह मेरा पौधन मुझसे संभाला नहीं जा रहा है । यदि पत्र होता तो मैं पड़कर संतोष कर लेती, परन्तु मेरा यह माग्य मुझसे बोला नहीं

जारहा है। हे प्रियतम ! तुम्हारी यह परदेस की नीकरी तो घससी टके (पैने) की भी नहीं होगी, परन्तु तुम्हारी स्त्री तो एक लाल मोहर की है। अब गीछ ही उसकी सुभ जो घोर तुरंत घर आवाओ। मुझे तुम्हारा त्रिबेग सहा नहीं जाता है।

इन गीतों की लय मध्यम दर्जे की होती है, न बहुत अधिक द्रुत और न विलम्बित। लय का यह कम गीतों में धर्मिस्त्वन्वित काव्य की ध्वननाओं पर भी अवलम्बित रहता है। यदि अत्यधिक हर्ष-उत्साह का गीत है तो उस गीत की लय कुछ तेज और स्पष्ट होती है। यदि गीत का भाव-वक्ष विषाद की धर्मि-स्त्वन्वना करता है तो उसको लय अवैधाकुल घीनी और शुभी हुई होती है। ऐसे गीतों की संख्या भी सर्वाधिक होती है तथा लोकगीतों की अधिकांश श्रेणियाँ इसी एक विशिष्ट श्रेणी में समाविष्ट हो जाती हैं।

नृत्यगीत

ये गीत अन्य गीतों की तुलना में अपनी विशेषता रखते हैं। लोकनृत्य तथा लोकसंगीत दोनों ही अपने जन्मकाल से ही एक दूसरे से जुड़े हुए हैं। जहाँ नृत्य है वहाँ गीत अवश्य है। क्योंकि बिना गीत के लोकनृत्य की कल्पना ही नहीं की जा सकती। नृत्य और गीत की उत्पत्ति के कारण प्रायः एक ही हैं। प्रागैतिक उच्छ्वास के समय मानव-मन एक ही साथ शरीर में उर्मंग तथा हृदय में स्वर की निष्पत्ति करता है। ऐसे समय जो गीत उच्चरित होते हैं, वे अत्यधिक गतिशील होते हैं। नृत्यगीतों में स्वर-सौष्ठव शब्द-सौष्ठव से कहीं अधिक शक्तिशाली होता है। इन गीतों में बहुधा स्वरों की सीमा संक्षिप्त तथा रचना सरल होती है। कहीं-कहीं तो जम्बों का जोप ही हो जाता है, केवल स्वर ही स्वर रह जाते हैं। इन गीतों का काव्य-वक्ष प्रायः दुर्बल ही होता है। कुछ गीत ऐसे भी हैं, जिनकी रचना केवल नृत्य के प्रयोजन से होने के कारण राजवाद्य की ताल के समान मान्य होते हैं। प्रादिवानियों के अधिकांश गीत इसी प्रकार के हैं। नृत्य की भाव-संविधानों और गतिविधियों के समानान्तर ही इन गीतों की रचना होती है। इन गीतों में स्वरों की उच्चतम अधिक मात्रा में रहती है। नृत्य की एक बात से दूसरी बात पर फुटने के लिये स्वर भी फुटते रहते हैं और किसी मन्त्र स्वर से तुरन्त तीव्र-चार स्वर छोड़कर अन्य सत्यक के स्वरों की यात्रा करते हैं।

इन गीतों की रचना में बहुधा नृत्य करते समय ही होती है। नृत्यनिरत मन की उर्मंग नृत्यानुकूल ही स्वरों की निष्पत्ति करती है, जो धीरे-धीरे कृ

हो जाते हैं, उन्हें पद्व कब आमा बाद में पहिनाया जाता है । नृत्यगीत सामुहिक और सामुदायिक होने के नाते उनकी स्वर-रचना भी विभिन्न प्रकार की होती है । इन गीतों में स्वरों को पेचीदगियां नहीं के बराबर होती हैं । ऐसे गीत अधिकतर लयप्रधान होते हैं, जिन पर घनावाज ही पाँच-चल पड़ते हैं । ऐसे नृत्यगीत जब सामुहिक नृत्यों में प्रयुक्त होते हैं तो दर्शकों पर उनका विचित्र सा प्रभाव पड़ता है । नृत्य जब अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाता है तो ऐसा प्रतीत होता है कि वह नतिहीन बन गया है और उसके साथ चलनेवाला गीत उसकी ताल में परिवर्तित हो गया है । ऐसे नृत्यगीतों में बहुधा ताल-बाध की बरकरार नहीं पड़ती, क्योंकि वे स्वयं ही ताल-बाध बन जाते हैं । इस प्रकार के एक राजस्थानी नृत्यगीत का नमूना स्वरलिपि सहित प्रस्तुत है—

नृत्यगीत

हालोनी बमराणी म्हारा माया ना मोड़ीला राज
मोड़ीला बांधी ने सरवा तम्मे किया जाता राज
मोड़ीला बांधी ने हम्मै केला रा रलवाळी राज
बारा बारा बरसाळ मरवा तम्मे किया जाता राज
बारा बारा बरसाळ हम्मै साकरिया ने माता राज
बारा बारा बरसाळ म्हाटी बांधिया सुनी रई धो राज

स्वरलिपि (ताल खेमटा)

| | | | | | | | | | | | |
|----|---|----|----|----|----|----|----|----|------|----|----|
| प | — | प | मी | नी | वो | सा | — | सा | मी | सा | — |
| हा | ५ | लो | नी | ४ | म | रा | ५ | ली | म्हा | रा | ५ |
| रे | — | रे | रे | सा | ग | रे | सा | सा | सा | — | सा |
| मा | ५ | का | ना | मो | ५ | वी | ५ | वा | रा | ५ | ज |
| × | | | ० | | | × | | | ० | | |

(शेष गीत भी इसी धुन में गाया जायगा ।)

यह राजस्थानी भीलों का एक नृत्यगीत है, जो उनके प्रत्येक नृत्य प्रसंग पर नाच के साथ गाया जाता है । इसकी स्वर-रचना में जो लय के विविध लटके हैं, जिन्हें तालनिरत-स्त्री पुरुषों के पद-संचालन में स्फुरणा उत्पन्न होती है, विशेषरूप से अध्ययन योग्य है ।

नृत्यगीत भी नानाप्रकार के होते हैं। वे गीत जो धार्मिक नृत्यों में प्रयुक्त होते हैं, उनकी प्रकृति वैसी ही होती है, जैसी धार्मिक गीतों के संबंध में बर्णित की गई है। कुछ गीत वे हैं, जो उत्सव, त्योहार सम्बन्धी नृत्यों में प्रयुक्त होते हैं। इन गीतों का ताल-ध्रुव धार्मिक नृत्यों से भी अधिक प्रधानता प्राप्त होता है। उनमें शब्द का महत्त्व धार्मिक नृत्यों में प्रयुक्त होनेवाले गीतों से कुछ अधिक होता है। कुछ विशिष्ट प्रकार के नृत्यगीत वे हैं, जो संख्या में अपेक्षाकृत कम होते हैं और मोद-मंगल के समय छोटे समूह तथा कभी-कभी वैदिक नृत्यों में प्रयुक्त होते हैं। ऐसे गीतों का ताल-गण गौण तथा शब्द और स्वर-गण अपेक्षाकृत प्रबल होता है। इन गीतों की लय प्रायः धीमी होती है। एक प्रकार के नृत्यगीत वे हैं, जिनमें शब्दों का कतई कोप हो जाता है, केवल स्वर ही स्वर रह जाते हैं और नृत्यों में उन स्वरों की केवल गूँज ही गूँज प्रयुक्त होती है। आदिवातियों के अनेक नृत्यों में इस प्रकार के गीत प्रयुक्त होते हैं, विशेष करके मणिपुर तथा त्रिपुरा की आदिमजातियों में ऐसे गीत अत्यंत विलम्बित गति में संचरित होते हैं, जिनकी लय बहुत ही धीमी होती है, क्योंकि बिना शब्द-चयन के केवल स्वरों की बंदियों गंगी सी लगती है और कुछ हद तक निष्प्राण भी। इन गीतों की रचनाएँ दो या चार स्वरों से अधिक की नहीं होती और वे केवल स्वरों के निरर्थक जोड़-तोड़ से प्रतीत होती हैं। एक प्रकार का नृत्यगीत यह है, जो नृत्यों के साथ प्रयुक्त तो होता है, परन्तु जिसे नृत्यकार स्वयं नहीं गाकर दर्शकगण गाते हैं और नृत्यकार उस पर नृत्य करते हैं। नृत्यकारों को स्वयं वे गीत गाने नहीं पड़ते, अतः इनकी लय धम्य गीतों से सर्वाधिक तीव्र तथा झुलगाמיनी होती है। धम्य नृत्यगीतों में जहाँ नृत्य के निमित्त झुलसव की आवश्यकता होती है, वहाँ वह नृत्यकारों को सका देनेवाली भी होती है, क्योंकि उन्हें स्वयं को गाना भी पड़ता है और नाचना भी।

इन त्रिजातीय गीतों के संबंध में एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण बात यह है कि जो गीत स्थियों द्वारा गाये जाते हैं उनकी लय धीमी तथा उनकी गति कथक्कार होती है। उन्हें सुनते समय यह पता नहीं लग सकता कि वे कहाँ से शुरू होते हैं और कहाँ अन्त होते हैं। उनकी एक पंक्ति से दूसरी पंक्ति का विलगाव बहुत कठिन होता है। स्थियाँ नाचते समय अपनी धुन में ऐसी रम जाती हैं कि वे प्रत्येक पंक्ति को एक ही धुन में घुमाती जाती हैं। इन गीतों की अपेक्षा पुरुषों के गीत अधिक गतिशील और लयप्रधान होते हैं। उनमें कमनीयता कम और तबीयत अधिक होती है। नृत्यगीतों में एक महत्त्वपूर्ण भेद और है, वह

है एक ही जगह बैठकर गाने जानेवाले घोर चलते-फिरते गाने जानेवाले गीतों का । राजस्वान के जादी, विवाह, मौजें, केरे, पूर्वज, रातीजने आदि के गीत, जो स्त्रियों द्वारा एक ही जगह बैठकर गाने जाते हैं, सब घोर स्वर-रचना की दृष्टि से अत्यंत श्लथ होते हैं और मंदगति में गाने जाते हैं, परन्तु मेलों-ठेनों में जाते समय गाने जानेवाले गीतों की सब धति तीव्र तथा मन्दियों अत्यंत सुस्त होती है ।

इतिवृत्त्यात्मक गीत

इन गीतों का गेय पक्ष अत्यंत दुर्बल और वर्ण्य पक्ष बहुत ही प्रबल होता है । उनमें केवल शब्दों का जाल बिछा रहता है तथा उनकी स्वर-रचना बहुत ही प्राथमिक और शिथिल होती है । उनकी स्वर-सीमा संक्षिप्त और रचना सुनने में बहुत ही खाली होती है । इन गीतों में राजस्वान के पङ्क-गीत, महाराष्ट्र के पवाड़े तथा राव-भाटों के बिम्बावली-गीत शुमार होते हैं । ये गीत विविष्ट याचक जातियों द्वारा अपने राजधानों की प्रशंसा में गाने जाते हैं । कई गीतों में केवल वंशों के नाम होते हैं जो शीघे स्वरों में पुस्त-दर-पुस्त गिनाये जाते हैं । कुछ में केवल प्रशंसायुक्त शब्दों का जाल बिछा रहता है । कुछ गीतों में किसी देवता का शुष्क और नीरस गुणगान मान रहता है । कुछ में केवल वस्तुधर्म, पोशाकें तथा अलंकरणों की सूचियाँ गिनाई जाती हैं । ये गीत प्रायः शब्दप्रधान होते हैं तथा ऐसे स्वरों में सुने हुए होते हैं, जो गाने में केवल कविता-पाठ से प्रतीत होते हैं । इन गीतों में एक विशेषता यह है कि गाने समय गीत की पंक्ति के अंत में एक ही स्वर पर रुककर काफी मायाधों तक एक विविष्ट प्रकार की धुन पैदा करने की चेष्टा की जाती है । महाराष्ट्र के पवाड़ों में जैसे जी, जी, जी, राजस्वान के पङ्क-गीतों में रे रे रे, ए ए ए आदि अक्षरों की गेय दृष्टि से पुनरावृत्ति की जाती है । सब तो यह है कि समस्त गीत-में यही उसका गेय पक्ष है, जो सब केवल गेय तत्त्वमान है । ये सब गीत प्रायः तीन स्वरों में ही चलते-फिरते हैं । उनमें कोई उतार-चढ़ाव तथा वैविध्य नहीं होता तथा उनका काव्यपक्ष भी प्रायः कुछ नहीं के बराबर होता है ।

व्यवसायिक लोकगीत

लोकसंगीत का यह पक्ष संगीत की दृष्टि से अत्यंत संपन्न तथा महत्वपूर्ण पक्ष है । व्यवसायिक जातियों द्वारा गाने जाने के कारण यह संगीत के लोक-पञ्जीय तत्त्वों से कुछ विलग प्रवर्ण हो गया है, परन्तु उसकी आत्मा अभी भी

लोकसंगीत की ही है। इन गीतों के पीछे प्राचीनका उपाख्यान का जड़स्प सम्मुख रहने से वे इन जातियों द्वारा मिलेवरूप से सजाये-सँवारे जाते हैं। इन को स्वर-रचनाएँ अत्यंत परिष्कृत, प्राञ्जल, रसपूर्ण, सर्वगुणसम्पन्न तथा वैचित्र्यपूर्ण होती हैं। गेय गुणों से ओतप्रोत इन रचनाओं का स्वर-सँवार भी अत्यन्त विषय होता है। शास्त्रीय संगीत की तरह ही इनमें स्थाई, अंतरे का स्वरूप कुछ-कुछ स्पष्ट होने लगता है। इन गीतों के मूल कलेवर को छोटी-छोटी मुरकियों, तानों तथा विशेष भटकों से सजाया-सँवारा जाता है। इनकी तानें भी कुछ हर तक चक होती जाती हैं, जैसे भूमरा, चापर आदि। इन जातियों द्वारा अपने यजमानों के सम्मुख गाये जाने के कारण इन गीतों में काफी प्रीतिता मायई है। इनमें महाराष्ट्र के पवाड़े, राजस्थान की माँडें, जाबखियाँ, उत्तर प्रदेश की कजरी, राजस्थान की घोर्लू, पीपली, पीनको आदि गीत गुमार किये जा सकते हैं। कुछ गीत शास्त्रीय संगीत की ठुपरी सौती के अनुरूप हैं। कुछ का गेय पक्ष इतना प्रबल है कि कतिपय शास्त्रीय संगीतज्ञ भी इन्हें अपनाते लगे हैं। इन गीतों में स्वर-सौन्दर्य के साथ ही काव्य-सौन्दर्य भी प्रचुर मात्रा में है। कुछ गीतों की चतुर्दश किरत शास्त्रीय संगीत की क्वाल सौती के अनुरूप है, स्वरों की बँधिन में रङ्गकर भी उनमें इधर-उधर संवरित होने की प्रवृत्ति स्पष्ट परिलक्षित होती है। राजस्थान में इस प्रकार के संगीत की पोषक और रक्षक जातियों में डोली, मिरासी, लंघे, जाट, डाही, मरगड़े, भोपे, राव, वैरागी, कामड़, कलावंत, बगैठ, भांड, भवाई आदि जातियाँ गुमार हैं। ये गीत विशेषकर संगीत के जलनों, दावनों, विवाह-जादियों तथा मांगलिक अवसरों पर संस्कारिक गीतों की तरह कुछ विविष्टजनों द्वारा गाये जाते हैं। इनमें साहित्यिक छटा के दर्शन होते हैं और गायक के व्यक्तित्व की छाप भी इस पर अंकित रहती है। गानेवाला भी उन्हें अपनी रचि के अनुकूल बना लेता है। इस प्रकार के गीत के उदाहरणस्वरूप एक राजस्थानी भांड स्वरलिपि सहित प्रस्तुत की जाती है -

अध्यात्मिक गीत

भांड

भूआ सौबीड़ा मोली हाते तो ते चालू मुरघर देस
 हाँ हाते तो ते चालू मुरघर देस रे मलू मैभा मोली
 हाते तो ते चालू मुरघर देस

दोहा

ए रे मोती सीप का कोन तपस्या कोन
 जीवन के दिग बैठ के, सो साधरन को रस लीन
 रे धनु मेंगा मोती हाले ली ले चालू मुरधर देस

स्वरलिपि (ताल दादरा)

| | | | | | | | | | सा | सारे | नी |
|-----|------|------|--------|------|-----|--------------|----|------|--------|------|------|
| | | | | | | | | | म्हा | राऽ | ऽ |
| सा | म | ग | गमध | प | - | म | म | - | पधनीसा | म | म |
| सा | नी | दा | मोऽऽ | ली | ऽ | हा | ले | ऽ | तोऽऽऽ | ऽ | ले |
| मध | म | रेसा | सारे | गरे | गसा | सा | - | सा, | गम | पध | नीसा |
| बाऽ | वू | ऽऽ | मुर | धऽ | ऽर | दे | ऽ | स, | हाऽ | ऽऽ | ऽऽ |
| नी | सा | - | नी | सा | - | सारे | नी | धध | पध | नीध | नीध |
| हा | ले | ऽ | तो | ले | ऽ | बाऽ | वू | ऽऽ | मुर | धऽ | ऽर |
| पध | सानी | ध | प | म | गम | गरे | ग | - | गमध | प | - |
| देऽ | ऽऽ | स | रे | ध | खुऽ | मेऽ | सा | ऽ | मोऽऽ | ली | ऽ |
| म | म | - | पधनीसा | ध | म | मध | म | रेसा | सारे | गरे | गसा |
| हा | ले | ऽ | तोऽऽऽ | ऽ | ले | बाऽ | वू | ऽऽ | मुर | धऽ | ऽर |
| सा | - | सा, | सा | सारे | नी | सांभोवा मोती | | | | | |
| दे | ऽ | स, | म्हा | राऽ | ऽ | | | | | | |
| × | | | ० | | | × | | | ० | | |

दोहा (बिना ताल के)

गमपधनीसां नी - नी - नी - नी - नी - रे सां रे नी सां धनी - - ध
हाँ ऽऽऽऽऽऽ ए ऽ रे ऽ मो ऽ ती ऽ सी ऽ य काऽ ऽऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ
 सां - सां सां सां - नी रे सां - - - - - सां
 को ऽ न त प ऽ स्वा ऽ की ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ न,
 नी - नी नी नी - नी नी नी - नी सां नी धनी - - ध
 नं ऽ च न के ऽ डि ग बै ऽ ठ केऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ
 सां सां सां सां सां - नी रे
 ध ध र न को ऽ र त

(ढेका धुरु)

| | | | | | | | | | | | |
|-------------|-----------|-----|----------------|------------|----|---------------|------------|-----------|---------------|------------|------------|
| सां नी | रे सां | नी | ध | पध | प | न | गम | रे ग | म | प | - |
| <u>सांऽ</u> | <u>ऽऽ</u> | न | रे | <u>धऽ</u> | ए | मैं | <u>गाऽ</u> | <u>ऽऽ</u> | मो | सी | ऽ |
| ग | म | - | <u>पधनीसां</u> | ध | म | <u>मप</u> | ग | सा | <u>सां रे</u> | <u>गरे</u> | <u>गता</u> |
| हाँ | ले | ऽ | <u>सांऽऽऽ</u> | ऽ | ले | <u>चाऽ</u> | चूं | ऽ | <u>धुर</u> | <u>धऽ</u> | <u>ऽर</u> |
| सा | - | सा, | सा | सां रे | नी | सांचोड़ा मोती | | | | | |
| दे | ऽ | सा, | म्हा | <u>राऽ</u> | ऽ, | | | | | | |
| × | | | ० | | | × | | | ० | | |

इस लोकगीत की स्वर-रचना शास्त्रीय संगीत की ठुमरी-रचना के समान है। व्यवसायिक जातियों द्वारा प्रयुक्त होने के कारण इसे अत्यन्त ध्वनिकृत ढंग से गाया जाता है।

नाट्यगीत

इस जीती के गीत कुछ संघों में भुवगीतों की श्रेणी में आ जाते हैं, फिर भी उनको अपनी प्रकृति तथा उनका अपना व्यक्तित्व है। ये गीत नाटक

के साथ गाने जाते हैं, इसलिए इन्हें नाट्यसंगीत की संज्ञा प्राप्त हुई। लोक-जीवन में जो अनेक नाट्य बिखरे हुए हैं, उनके मुख्य माध्यम में ही गीत है। भारतीय परम्परा में लगभग सभी लोकनाट्य पक्षों में खेले जाते हैं। ये पक्ष अत्यधिक ऊँचे स्वर एवं विविध धुनों में इसलिए गाने जाते हैं, क्योंकि अभिनेताओं को बिना ध्वनि-विस्तारक यन्त्र के स्वयं गाकर अपने सहपात्रों के साथ वार्तालाप द्वारा अपनी वाणी-जातिल्य दर्शाना पड़ता है। इन नाट्यगीतों में गेय तत्वों का अभाव रहता है, क्योंकि ये नाट्य के कथोपकथन के रूप में प्रयुक्त होते हैं, स्वतन्त्र गीतों के रूप में नहीं। यदि अभिनेता गीतों की बारी-कियों में ही फँस जायें तो निश्चय ही कथोपकथन अपने मूल उद्देश्य से गिर जाय। इन गेय संवादों के साथ अभिनेताओं को अपने रंगों का नाट्योचित संचालन भी करना पड़ता है, इसलिए नाट्यगीतों की स्वर-रचना भी विशेष प्रकार की होती है। गाते-गाते कहीं भी गीत को तोड़ना पड़ता है, अतः लय की दृष्टि से जो जगह बीच में पैदा हो जाती है उसे अभिनेता लय-तालबद्ध रंगभंगिमाओं के संचालन से भरता है। चूंकि ये गीत अभिनय आदि के साथ स्वयं संवाद बनकर अवतरित होते हैं, इसलिए उनमें प्रायः ताल की बकता तथा लय का टेढ़ापन रहता है। प्रत्येक अभिनेता अपने व्यक्तित्व का चमत्कार दर्शाने के लिए इन गीतों को अत्यन्त अलंकृत ढंग से प्रस्तुत करने की कोशिश करता है।

ये नाट्य विशाल जनसमूह के समक्ष खुले में प्रदर्शित होते हैं, इसलिए पात्रों को अपनी वाणी-चमत्कार दर्शाना जरूरी होता है। यही कारण है कि उनके गीत-संवाद आलापप्रधान होते हैं तथा ऊँचे स्वरों में गाने जाते हैं। प्रत्येक गीत की अन्तिम पंक्ति को लम्बी आलाप के साथ गाना पड़ता है, जिससे उसकी आवाज दूर तक फैल सके और लोगों का ध्यान उसकी ओर आकर्षित हो सके। योंही तक नाट्य-पात्रों को रंगमञ्च पर अनेक भूमिकाएँ अदा करनी पड़ती हैं, इसलिए उनके गीतों को उठाने के लिए रंगमंच पर अनेक सह-गायक भी होते हैं। पात्र जब गाते-गाते थक जाते हैं तो सह-गायक उनके गीत-संवादों को स्वयं गाने लगते हैं और उन्हें (पात्रों को) अपनी रंग तथा पद-संचालन अत्यंत चमत्कारिक ढंग से प्रस्तुत करने का अवसर मिल जाता है। उस समय सह-गायक भी अपनी प्रतिभा का परिचय देने लगते हैं। यही कारण है कि नाट्य-गीत स्वतन्त्र गानेबानेवाले गीतों से अत्यन्त भिन्न होते हैं, उनकी धंदियों ही ऐसी होती हैं कि वे बैठे-बैठे गाने ही नहीं जा सकते, उसके साथ किवाओं का मेल होना ही चाहिए। इसलिए ये गीत कम स्वरों में सीधी लय के साथ रचे जाते हैं, तथा उनका स्वर-संचालन मध्य और तार सप्तक ही में होता है

ताकि अधिक से अधिक जनता को उनका लाभ मिल सके । ये गीतसंवाद चार्त्तानाथ के रूप में चाराप्रवाह प्रयुक्त होते हैं इसलिए उनकी धुन बहुधा एक समान ही होती है तथा छोटे-छोटे पदों में उनका विभाजन होता है । नाट्यसंगीत लोकसंगीत का बहुत ही महत्त्वपूर्ण पक्ष है । यद्यपि गेय पक्ष का वैविध्य उसमें नहीं है फिर भी जय का चमत्कार उसमें चरम सीमा तक पहुँच गया है । व्यवसायिक नाट्यगीत का उत्कृष्ट उदाहरण राजस्थान के इस क्वाल-गीत में देखिये—

क्वालगीत

(स्थाई)

बड़ी छै निरमागण तू राखी
बड़ी छै निरमागण तू राखी...
पारस भेंटा होय ॥ बड़ी छै०....
उतर जाये मुखड़ा रो पाणी
उतर जाये मुखड़ा रो पाणी....
पारस पीक न होय ॥ बड़ी छै०....

(अंतरा)

बणुबारो बोंतल जर बैट्यो, मांरी छै मतवाळ
निरवानैखी सनमुख आखो, चोपड़ दीनी डाल
बड़ी छै निरमागण तू राखी.....

(गेय गीत बहाँ उद्धृत नहीं किया गया है ।)

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

स्थाई

| | | सा | सा ग म प |
|------------|-----------------|------------|---------------|
| | | ब | ड़ी छै नि र |
| — गप म ग | सारे नी सा रे | ग — —, सा | |
| ५ माऽ ग शा | तूऽ ५ रा ५ | खी ५ ५, ब | री छै निरमागण |
| — नी नी नी | सांनी सांघ गप म | गप म ग, सा | सा म ग म |
| * पा र स | भेंऽ, ५ टाऽ ५ | होऽ ५ ग, उ | त र जा ये |
| x | ० | x | ० |

| | | | |
|---------------------|---------------|------------|-----------|
| - गप ग ग | सारे नी सा रे | ग - - , सा | - - - - |
| ५ मुख बा ५ | रो ५ पा ५ | शो ५ ५, ५ | ५ ५ ५ ५ |
| - नी नी नी | सानी साध पध म | मप ग ग, सा | सा ग म म |
| * पा र म | पी ५ क ५ न | हो ५ ग, ल | ल र जा के |
| मुक्ता रो पाणी..... | | | |

संतरा

| | | | |
|--------------|----------------|-------------------|---------------|
| सासा सा ग गन | पप पप ग ग | - पध ग पध | पध सानी म प |
| खण आरो को ५ | तन भर बै ठपी | ५ भापी छै मल | बा ५ ५ ५ ल |
| साग ग ग ग | गम मप मन म | - नी नी नी | सानी साध पध म |
| मिर सा नी ली | तन मुख खा ५ को | ५ को ग द | पी ५ ५ नो ५ |
| मप ग ग, सा | सा ग ग म | | |
| का ५ ल, व | डी छै नि र | मानख तू राणी..... | |
| × | ० | × | ० |

इस गीत की स्वर-रचना में लयकारी पद-संचालन के अत्यन्त अनुसूय है तथा समस्त गीत को गाते समय संसाधक-परिपाटी का पूर्णरूप से ध्यान किया गया है।

लोकसंगीत का तालपक्ष

साम्प्रदायिक संगीत का ताल-पक्ष जितना जटिल होता है उसना लोक-संगीत का नहीं होता। साधारणतः लोकसंगीत की लयस्त तालें ७, ८, ९ या १० मात्रा में होती हैं और उसकी लय कम से सरलता को लिए हुए होती है। जिस तरह लोकसंगीत की मृष्टि में शब्द तथा स्वर अनायास ही उद्भूत होते हैं उसी तरह उसके साथ ताल भी गीत की प्रकृति के अनुकूल गठित होती जाती है। जैसे-जैसे गीत-रचयिता के मन में स्वरों की निष्पत्ति होती है, वैसे-वैसे उसके मन में अनेक तरंगें उठती रहती हैं। यदि उसके भावों की

निष्पत्ति ब्रह्म है तथा उसका मन अतिशय उद्दिग्ध तथा अनेक गुणधर्मों से उत्तम हुआ है तो उसके अनुरूप ही उसके स्वर अत्यन्त सुकृति तथा जटिल होते जाते हैं। ऐसी विषम स्थिति में गीत की ताल भी ब्रह्म होती है। यही कारण है कि हर्षोत्साह के गीत जितने सरल, सुगम तथा प्रच्छन्न तब में होते हैं, उतने विषाद के गीत नहीं होते। यहाँ यह भी समझना असंगत नहीं कि भावों और स्वरों का जितना सामंजस्य लोकगीतों में होता है, उतना कहीं नहीं। यदि रचयिता का मन किसी विषाद से उद्दिग्ध है तो उस गीत की स्वर-रचना भी उस विषाद को उद्दीप्त करने वाली होगी। इसी तरह जब उसकी हृदय-तंत्रियाँ उत्साह के अतिरेक से धिरकने लगती हैं तो उस समय की स्वर-रचनाएँ भी उस उत्साह के उद्दीपन में मदद करती हैं। इस उद्देश्य की पूर्ति गीत की लय भी करती है। साधारणतः लोकगीतों की लय में ब्रह्म नहीं होती और जो भी ब्रह्म कहीं-कहीं परिलक्षित होती है, वह भावावेग के कारण ही होती है।

लोकगीतों की तालें सीधी, सटकेदार, लयप्रधान तथा चक्राकार होती हैं। प्रत्येक गीत में एक स्थान पर मान होता है, जो शास्त्रीय संगीत की भाषा में सम कहलाता है, परन्तु सम और मान में बड़ा अन्तर है। शास्त्रीय संगीत के सम में अन्ध मात्राओं का परिमाण निहित रहता है। उससे संगीतकार को अपनी मात्राओं की सीमा का पता लगता रहता है, जिससे वह अपनी स्वर-विस्तार-योजना का नियोजन करता है। वह उसके लिए वह मील का पत्थर है, जिससे वह अपनी गायन-संवरण-भावा का सही अनुमान लगाता है, वही उसकी दिशा-निर्देश करता है और सही गत का भान कराता है। मान और सम लय के वे स्थान हैं, जो सभी रचनाओं में होते हैं, चाहे वह शास्त्रीय संगीत की रचना हो, चाहे लोकसंगीत की। वे संगीत के मेखदंड हैं, जहाँ से लय का षष्ठ शुरु होता है, और पुनः वहीं पर समाप्त होता है। यदि वह मेखदंड नहीं हो तो लय बिना उद्देश्य के चक्कर लगाती रहे और संगीतकार को उस चक्र में बुरी तरह उलझा दे। शास्त्रीय संगीत के सम में अन्ध षट्को के फासले निश्चित रहते हैं, परन्तु लोकसंगीत का मान इस प्रयोजन से नहीं होता। लोकसंगीत की लयप्रग सभी तालें उनके षट्को की दृष्टि से मान से बराबर फासले पर होती है और चाचर, दीपचंदी आदि तालों की तरह, लय के स्थान बराबर फासले पर होते हुए भी उनमें स्थानों का अन्तर रहता है, परन्तु उनका सम अर्थात् एक ही होता है। परन्तु जब वे संवरण के समय क्रियाशील होती हैं तो उनमें अनिवार्य रूप से ब्रह्म का आभास मिलता है। झूमरा, चाचर, दीपचंदी आदि तालों में यही विशेषता है।

बहुधा लोकसंगीत के मान के साथ जो तीया लगाने की परम्परा है, उससे कभी-कभी शास्त्रीय तालों का भ्रम होता है । शास्त्रीय संगीत के तीये सभी तालों के साथ प्रयुक्त किये जाते हैं तथा अत्येक ताल में तीये के अलग-अलग स्थान नियत हैं । दुगुन, चौगुन तथा साधारण तय के तीयों के उठान के स्थान शास्त्रीय संगीत में अलग-अलग होते हैं, परन्तु लोकसंगीत के तीयों में कोई पूर्व नियोजन नहीं होता । लोकसंगीतकार जो यह भी भाव्यमान नहीं कि मान कहाँ पर है, उसका समुक्त गीत में कहाँ से उठाव होता है, कहाँ से उठने पर तीया मान पर सही था सकता है । परन्तु फिर भी वह गाने समय सही मान का अनुमान कर ही लेता है और बजाने वाला अनजाने ही मान पर अत्यन्त सही जगह तीया लगा देता है । जिस तरह लोकसंगीत का वाद्य-कार अपने तारों के धाब बिना स्वर-ज्ञान के सही और शुद्ध तरीके से मिला लेता है, उसी तरह गाने-बजानेवाला मान के माने में जगह का भ्रम नहीं होते हुए भी कभी गलती नहीं करता । राजस्थान के भवाई कलाकार की डोलक सुनकर हम आश्चर्यचकित इसलिए हो जाते हैं कि वह अनजान ही में बिना किसी शास्त्रीय ज्ञान के डोलक पर अत्यन्त अकर्मति की भाँति बजाकर अपना चमत्कार प्रदर्शित करता है । भवाई नृत्यकार भी उसके साथ अत्यन्त अकर्मति से नाचकर विलक्षण चमत्कार दर्शाते हुए उसे प्राप्तमान के तारे दिखाता देता है । भवाई की डोलक-बादन-कला लोकशैली की होकर भी शास्त्रीय वादकों को एक बार तो आश्चर्य में डाल ही देती है ।

लोकसंगीत में ऐसे अनेक लोकगीत हैं, जिनका ताल-पछ बिल्कुल स्पष्ट नहीं होता, केवल लयमात्र से ही उसका काम चल जाता है । वहाँ तय और ताल का भेद भी समझ लेना आवश्यक है । तय गीत की वह स्वाभाविक चाल है, जिस पर गीत की मूलरचना का आधार होता है । हवा में जो पृथ के पत्ते हिलते हैं वे भी तय में हिलते हैं, कोवल जब कुटुकती है तब भी वह तय ही में कुटुकती है, बादल जब गरजते हैं तो वे भी तय ही में गरजते हैं, हम जब खाते हैं तो तय ही में हमारे-होठ हिलते हैं, हम चलते हैं तब भी तय पर ही हमारे पाँव उठते हैं । तय वह अज्ञात और स्वाभाविक प्रक्रिया है, जिस पर समस्त बाह्यष्ट टिका हुआ है तथा विश्व की समस्त कियार्थ अवलम्बित रहती हैं । तय संचार-क्रियाओं की आत्मा है तो ताल उनका शरीर-पछ है । तय के विविध भागों, विभागों तथा अनुभागों के विविध समूह को ताल कहते हैं । सच पूछिये तो लोकसंगीत में ताल शब्द का प्रयोग ही गलत है, उसमें सब कुछ तय ही है, ताल जैसी कोई चीज ही नहीं है । शास्त्रीय संगीत में

सवकारी के अनेक भेद-अनुभेद करके ही तानों की कल्पना की गई है। तानों को गिनने तथा उनके फासले निर्धारित करने के लिए जो शास्त्रीय टेक्नीक है, उसका नाम मात्रा है।

लोकसंगीत में तो नय ही सब कुछ है। यही नय गीत-रचना के अनुसार अपना विविध स्वरूप ग्रहण करती है। जिस तरह लोकगीतों की रचना में रागों का चयन अनायास ही रचनाकार की भाव-तरंगों के परिणामस्वरूप निर्धारित हो जाता है, ठीक उसी तरह अब भी इन गीतों में अपना स्वरूप अपने-आप निर्धारित कर लेती है। जिस तरह विविध तानें शीखनी पड़ती हैं, उस तरह सवकारी शीखनी नहीं पड़ती। वह लोकगीतों में अपने स्वाभाविक ढंग से ही समाहित रहती है। शास्त्रीय संगीत में संयत करनेवाले तबलिये ताल भूल सकते हैं, परन्तु लोकसंगीत में संगीतकार गाते समय अपनी लय कभी नहीं भूलता।

आदिमसंगीत और लोकसंगीत में अन्तर

लोकसंगीत विकास की अपनी पड़ती सीढ़ी में वैयक्तिक सीमा में ही संवरण करता है, बाद में वह सामाजिक गुण प्राप्त करता है। यह कम खताविकास से ही चला आ रहा है। जिस समय मनुष्य असम्यक्त समझा जाता था, वह गुफाओं और कंदराओं में निवास करता था, उसकी भाव-स्थितियाँ अत्यन्त प्राथमिकत्वस्था में थीं, उस समय आनुवांतिरिक के क्षणों में जो ध्वनियाँ स्वतः ही उसके भूँह से निकल पड़ती थीं, वे ही व्यवस्थित और संयत होकर रूपान्तरित हुईं। वे ध्वनियाँ प्रथमवार वैयक्तिक दायरे में प्रविष्ट हुईं, तत्पश्चात् उन्होंने सामाजिक और सामुदायिक स्तर प्राप्त किया और लोकगीतों का दर्जा उन्हें मिला। मानव की आदिम अवस्था में उक्त पक्ष का विज्ञाप होता रहा, परन्तु जब आदिमजीम सन्ध होते गये, उनके गीत भी उनके साथ ही उग्रत हुए तथा वाय में समष्टिगत बनकर लोकगीतों की श्रेणी में आये। इस तरह धीरे-धीरे सन्धता का विकास होता गया, मानव-मन भी उत्तरोत्तर परिष्कृत हुआ, कल्पनाएँ प्राञ्जल और प्रीढ़ होती गई और वाचानिर्बन्धनाएँ संस्कार की प्राप्ति हुईं। तदनुसार लोककृतियों में प्राञ्जलता और प्रीढ़ता की सृष्टि हुई।

विकास की उक्त कसौटी के अनुसार आदिमजाति के गीत लोकगीतों में कुमार अवस्था होते हैं, परन्तु फिर भी वे अपनी प्रारम्भिक अवस्था में ही हैं।

लोकगीतों के मुख इनमें विद्यमान होते हुए भी साधिमजातियों के सीमित जीवन तथा उसकी सीमित मानसिक और भावानुकम्प्यता के अनुसार के एक तरह से प्राथमिक ही बने रहे । साधिमजाति के गीतों की इसी दृष्टि से देखना चाहिए । उनकी तुलना अन्य लोकगीतों के साथ करना उचित नहीं है । साधिमगीतों की कुछ विशेषताएँ इस प्रकार हैं —

उनका शब्द-चयन छोटा होता है तथा उनकी ताल अत्यन्त सरल और प्राथमिक होती है । गीत अत्यन्त लयप्रधान होते हैं तथा उनके स्वरों का फ़िराव केवल तीन-चार स्वरों तक ही सीमित रहता है । गीतों के शब्द भी अत्यन्त प्राथमिक अवस्था में होते हैं । उनमें बहुधा पुनरावृत्ति विशेष होती है । ये गीत अधिकांश वृत्त के साथ चलते हैं, इसलिए वे लयप्रधान होते हैं । गीतों में ही ताल का आभास मिल जाता है । गीतों का साहित्य-पक्ष अत्यन्त दुर्बल होता है । सभी गीत सामुदायिक स्तर के होने में उनमें व्यक्त्यात्मिक गीतों की कहीं दू भी नहीं है । इन गीतों में वर्णन का बाहुल्य होता है । एक पंक्ति से दूसरी पंक्ति का बहुधा कोई सम्बन्ध नहीं होता । इन गीतों का कलापक्ष नहीं के बराबर होता है । देवी-देवताओं की पूजा आदि में प्रयुक्त होने के कारण इन गीतों में अल्पविश्वास, दैवी प्रकोप तथा भूत-प्रेतों में विश्वास झूट-कूटकर भरा रहता है । उदाहरण के रूप में नील जाति का एक गीत प्रस्तुत है —

साधिमगीत

भैरं जाने पूजा हो भैरं जाने पूजा
भैरं मादल गो लंको जाने जाने पूजा
भैरं मगरा ना मायल माए जाने पूजा
भैरं भासर गो भनको जाने जाने पूजा
भैरं जाने पूजा हो भैरं जाने पूजा

स्वरलिपि (ताल खैमटा)

| | | | | | | | | |
|----|---|----|---|----|---|----|----|----|
| | | | | | | नो | नी | — |
| | | | | | | नै | कं | ३ |
| नो | — | सा | — | सा | — | सा | नी | — |
| धा | ३ | नै | ३ | पू | ३ | जा | ३ | हो |

| | | | | | | | | | | | |
|----|---|----|----|----|---|-----|----|----|----|----|---|
| मी | - | सा | - | सा | - | - | मी | मी | - | | |
| षा | १ | ने | १ | पू | १ | जां | १ | कं | १ | | |
| मी | - | सा | सा | सा | - | सा | - | रे | सा | मी | - |
| षा | १ | द | छ | नी | १ | डं | १ | को | वा | ने | १ |
| मी | - | सा | - | सा | - | सा | - | - | मी | मी | - |
| षा | १ | ने | १ | पू | १ | जां | १ | १ | कं | १ | १ |
| ५ | | | | | | ० | | | | | |

(शेष पंक्तियाँ भी इन्हीं स्वरों में गावें ।)

राजस्थान के इस भीलीगीत में शब्द-चयन प्रायः नही के बराबर है । स्वरों की सीमा भी बहुत छोटी है । केवल दो-चार स्वरों में ही इसका संवरण होता है तथा शब्दों की इसमें पुनरावृत्ति मात्र है ।

लोकबाद्य और वाद्यसंगीत

लोकसंगीत में वाद्यसंगीत का बहुत बड़ा महत्त्व है । दो वस्तुओं के संपर्क से जो आवाज निकलती उसी से वाद्यसंगीत की कल्पना साकार हुई । उसी के आधार पर सान्नाप्रकार के प्रयोग हुए, जिनसे लोक और ग्रास्त्रीय वाद्यों के अनेक स्वरूप हमें दृष्टिगत हुए । कंठ-संगीत की तरह ही वाद्य-संगीत का भी प्रागुन्नाह हुआ है । सर्वप्रथम निष्पत्ति लोकसंगीत की हुई, उसके बाद कुछ विशिष्ट जनों ने वाद्यों में प्रयोग किये और अपने कंठ-संगीत को उसमें उतारा । वाद्य-संगीत कंठ-संगीत की तरह लोकप्रिय नहीं बना, क्योंकि कंठ-संगीत में स्वामाविक नागात्मक अभिव्यञ्जना बिना सम्भाव्य तथा पूर्व प्रवास के ही होती है । यह प्रक्रिया लोकवाद्यों में उतनी ही सन्चार के साथ लागू नहीं होती, क्योंकि वाद्य बजाने में हस्तलाघव तथा बौद्धिक चानुर्व की आवश्यकता होती है । यदि वाद्य-वादन उतना ही सरल और स्वामाविक होता तो आद्य प्रत्येक मानव के पास कोई न कोई वाद्य अवश्य होता । कंठ-संगीत में किसी प्रकार के वाद्य उपकरण ही आवश्यकता नहीं होती, जबकि वाद्य-संगीत में स्वयं वाद्य को ही उपलब्ध करना होता है । वाद्य यदि घर में पहले से उपलब्ध भी हो तो भी कुछ तो पूर्वान्नास तथा प्रशिक्षण की आवश्यकता होती

ही है। सभी ऐसी प्रतिभाएँ नहीं हुमा करतीं जो अपने हाथ में बाध धाते ही बजाने लगजाती हों।

बाधों में ताल-बाधों की उत्पत्ति सबसे पहले हुई, क्योंकि एक तो यह प्रासानी से उपलब्ध हो सकता है, दूसरा उसे बजाना भी सबसे आसान है। यदि कोई व्यवस्थित साज उपलब्ध नहीं भी हो सके तो भी दो चीजों को ताल में टकराने से सरल ताल की निष्पत्ति हो सकती है। यदि कुछ भी नहीं मिले तो भी दोनों हाथों से ताली तो बजाई ही जा सकती है। आदिकाल में मनुष्य को अपने गीत-मूल्यों के साथ जब ताल की आवश्यकता हुई तो धरे हुए पशुओं को ताल को भिट्टी के बर्तनों पर चढ़ाकर ताल-बाध बना लिया जाता था। उसके साथ ही खाली, लकड़ी आदि बजाने की भी प्रथा प्रारम्भ हुई। ये दोनों ही प्रकार के ताल-बाध आदि ताल-बाध है, जिनका प्रादुर्भाव आदिम संस्कृति के साथ ही हुमा, ऐसा प्रतीत होता है। डोलक, तबला, पलायन, ढोल, षंग, ढोल, नवकाड़े, बक, खंजरी आदि बाध बाद में विकसित हुए। जंगल में कटे हुए बाँसों में धाँधी-तूफानों से जब वायु का संचार हुमा और उससे जो नाँति-नाँति की आवाजें मुखरित हुई, उनसे फूँक-बाध की कल्पना साकार हुई। सर्वप्रथम एक ही स्वेद को फूँककर स्वर निकाला जाता था और उगी को मूल स्वर (Basic note) मानकर हमारे आदिम भाइयों ने अपने गीतों का सुजन किया। ये ही प्राथमिक बाध बाद में बाँसुरी, झलपोजे तथा नानाप्रकार के फूँक-बाधों में विकसित हुए। मृत जानवरों की खालें खींचने में जो तनाव उत्पन्न होता था और उसकी धाँतों का नाना प्रकार की रस्सियों के रूप में प्रयोग किया जाता था, उस समय उनके तनाव में जो तुनतुनाहट पैदा होती थी, उससे नाना प्रकार की ध्वनियों का सुजन हुमा तथा उनसे तन्तु-बाधों की कल्पना साकार हुई। इस तन्तु-बाधन के परिणामस्वरूप सबसे पहले बना हुमा बाध इकतारा है। इसी इकतारे के तार को कुछ-कुछ घन्तर से दबाकर बजाने से जो विविध स्वरों की सृष्टि हुई उससे अन्य तन्तु-बाधों का विकास हुमा। इन तन्तु-बाधों में भी घुटकी घुटकाकर बजानेवाले बाध और बाद में सब से बजनेवाले बाधों का निर्माण हुमा। बाधों की यह धल्प कथा उसके संपूर्ण विकास और नाँति-नाँति के विकसित बाधों की ओर संकेत करती है।

यह सिद्ध हो चुका है कि अधिकांश बाधों की कल्पना कण्ठ-संगीत के बाद की कल्पना है जो कंठ-संगीत को अधिक प्रभावशाली बनाने के प्रयोजन से ही प्रादुर्भूत हुई है। शोकबाधों का विकास मूलतः कंठ-संगीत को संगत के लिए

ही हुआ है। उनके स्वतन्त्र प्रयोग की कल्पना वास्तव में बाद की कल्पना है। लोकवाधों में कोई ऐसा वाद्य नहीं है जो केवल बजाने के उद्देश्य से ही बजाया जाता हो। ताल, मजीरे, तंजरी, डोल, तनकाड़े, नफीरी, बांसुरी, बंग, डफ, खपन, बीन, इकतारा, हुतारा, बंदूरा, सारंगी, स्वाय, कमाचा, जंतर, रावण हत्ता आदि सभी वाधों का, स्वतन्त्र रूप से बजाने की दृष्टि से कोई मूल्य नहीं है। वे सब गीतों की संगति हेतु ही निमित्त होते हैं। इन सब वाधों को मिलाकर एक साथ एक ही धुन में सामूहिक रूप से बजाने की प्रवृत्ति भी धार्मिक ही है। लोकसंगीत में सुन्द-बादन जैसी कोई चीज ही नहीं है। कुछ पेजेवर कला-धातियाँ आजीविका उपार्जन के लिए यकमानों के यहाँ तथा चिकाह-मादियों में जुलूस के साथ जो साथ बजाती हैं, वह वास्तव में सुन्द-बादन की परम्परा नहीं है।

लोकवाधों में कुछ वाधों की सृष्टि मानस की कुछ विशिष्ट शैलियों में प्रयुक्त होने के लिए ही हुई है, जैसे कीर्तन, भजन के साथ इकतारा, तम्बूरा, बंदूरा, अड़वाल, मजीरा, तंजरी आदि का प्रयोग। इस विशिष्ट शैली के लिए वे ही साथ सर्वाधिक उपयुक्त हैं। इस शैली की संगीतरता को निभाने तथा कीर्तन को सात्विक आभास देने के लिए ही वे साथ उपयुक्त समझे गये हैं। पारिवारिक तथा शृंगारिक गीतों में तो किसी प्रकार के साथ ही की आवश्यकता नहीं समझी गई है, क्योंकि वे लोकिक जन-जीवन की शैलियाँ हैं और मन की मीठ तथा उत्सव समारोह के लिए ही प्रयुक्त होती हैं। इनके द्वारा किसी का मनोरंजन नहीं किया जाता, न इनका उपयोग व्यवसायिक दृष्टि से होता है, मतः कोई साथ इनके साथ नहीं बजता। केवल व्यवसायिक गीतों के लिए साथ बजाने की विज्ञान आवश्यकता होती है, क्योंकि वे किसी वर्गविशेष को रिझाने के लिए होते हैं तथा इन्हें प्रयुक्त करनेवाले स्वयं संगीतपटु होते हैं और जिनकी संगीतपटुता ही जीवन का व्यवसाय है। इन विशिष्ट गीतों के साथ सारंगी, तबला, डोलक, स्वाय, कमाचा, रावणहत्ता, नफीरी, बांसुरी आदि वाद्य बड़ी सुधी के साथ बजाये जाते हैं।

मूल्य तथा नाट्य-संगीत के साथ नफीरी, तनकाड़े, सहनाई, सारंगी, तबला, डोलक, मजीरे आदि धुल्लूची बजते हैं। वे साथ इन गीतों को प्रभाव-शाली तथा अधिक रंगीन बनाने के लिए अत्यन्त आवश्यक होते हैं, इनके बिना वे मूल्य-नाट्य निरर्थक साबित होते हैं। आदिवासी धुल्लू के साथ खलसोहे, धाली, माखन, बीन, डोल आदि साथ इसलिए बजते हैं, क्योंकि उनके मूल्य लयप्रधान होते हैं और इन साथों की लय से उनके पाँव स्रुति के साथ उठते हैं।

इतिवृत्तान्तक गीतों के चिरसंगी सारंगी, रावसंहता, अर्पण, इकतारा, औतारा, रबाब, कमाचा आदि वाद्य होते हैं, जो इन गीतों के साथ बजाये जानेवाले सर्वाधिक उपयुक्त वाद्य हैं। इनके साथ एक विशिष्ट परम्परा ही जुड़ी हुई है। ताल-वाद्य प्रायः इनके साथ नहीं बजते, क्योंकि ये उपर्युक्त वाद्य ही इन्हें ताल का स्पष्ट भान करा देते हैं। वे झटके के साथ बजाये जाते हैं, जिनसे ताल का प्रादुर्भाव अत्यन्त स्वभाविक ढंग से हो जाता है। जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, स्वतन्त्ररूप से वाद्य-वादक लोकसंगीत की विभुद्ध परम्परा नहीं है। केवल कंठ-संगीत की संगत के लिए ही उनकी सृष्टि हुई, ऐसी बात भी नहीं है।

लोकसंगीत शास्त्रीय संगीत का अधिकतम स्वरूप नहीं है, न शास्त्रीय संगीत ही लोकसंगीत का विकसित स्वरूप है। यह सिद्धान्त वाद्य-संगीत पर लागू नहीं होता। लोकवाद्यों के लिए हम निश्चित रूप से कह सकते हैं कि वे शास्त्रीय वाद्यों के अधिकतम स्वरूप हैं। क्योंकि शास्त्रीय संगीत में वाद्यों का विकास ही लोकवाद्यों से हुआ है। यह सिद्धान्त इसलिए सत्य सिद्ध हो गया क्योंकि लोकवाद्यों की कल्पना बहुत प्राचीन नहीं है तथा उनके साथ कोई प्रत्योग्माश्रित संबंध भी नहीं है। उन्हें लोकवास कहने की अपेक्षा केवल वाद्य ही कहना चाहिए। साथ में यह भी नहीं भूलना चाहिए कि वे शास्त्रीय तथा उन्नत वाद्यों के प्राथमिक रूप हैं।

लोकसंगीत-शास्त्रीय संगीत : दिसाभ्रम

लोकसंगीत जब शास्त्रीय संगीतज्ञों के पन्ने पढ़ जाता है तो उसका रूपान्तर होने लगता है। वह शास्त्रीय संगीत में बदलता इसलिए नहीं है कि उसमें बदलने की कोई बात ही नहीं है। विशिष्ट राग-रागिनियों में डूबी हुई जो विभुद्ध बंदिनी होती हैं वे अत्यन्त सरस होती हैं। उनके साथ तान, आलाप, मुकिर्षी, ध्रुतिर्षी आदि जोड़कर ही उन्हें शास्त्रीय स्वरूप दिया जाता है। उनके साथ गायक की गायनपटुता, परावे की गायकी तथा रागविशेष की विशिष्ट परम्पराएँ गीतों के रूप में जब जुड़ जाती हैं तब उनका रूप निखरता है। तात्पर्य यह है कि शास्त्रीय संगीत की कृतिर्षी में अनेक तत्त्व मिलकर ही इन्हें शास्त्रीय गीतों का स्वरूप प्रदान करते हैं। परन्तु लोकसंगीत की कृतिर्षी अपने में संपूर्ण होती है। गीत की स्वर तथा शब्द-रचना ही में समस्त लोक-संगीत का स्वरूप निहित रहता है। गायक केवल अपनी गायकी तथा अपने व्यक्तित्व के कुछ तत्त्वों को छाप उस पर लगा देता है। लोकगीतों में ही

स्वर-रचना तथा गीत के विशेष खटकों का चमत्कार सूक्ष्म रूप में निहित रहता है। अतः शास्त्रीय संगीत की रचना में और लोकसंगीत की रचना में कोई भेल संभव नहीं है। शास्त्रीय संगीत की रचना संगीतशास्त्र के विशिष्ट नियमों के अनुसार ही होती है। उसमें अनेक संगीताचार्यों का कौशल तथा बुद्धि-तत्त्व निहित रहता है। लोकसंगीत में जो रचना-कौशल निहित है वह किसी और ही शास्त्र से प्रतिपादित होता है। उसमें वैयक्तिक बुद्धि-तत्त्व से कहीं अधिक सामाजिक मनोविज्ञान से परिपुष्ट भाव-तत्त्वों का समावेश होता है। दोनों शैलियों का मनोवैज्ञानिक धरातल, उनका शास्त्र, उनकी परम्परा तथा प्रकृति बिल्कुल भिन्न होती है। अतः दोनों के मिलने तथा एक दूसरे में बिलीन होने की कोई भी गुंजाइश नहीं है। यदि कहीं कोई भेल संभव भी है तो उनके ताने-बाने में है जो कि उनका शरीर मान है, आत्मा नहीं है। जैसे यदि कोई शास्त्रीय संगीतकार किसी लोककृति को शास्त्रीय पद्धति से गाना चाहे तो बखूबी गा सकता है। लोकसंगीत की अपनी मूल स्वर-रचना तो होती ही है। किसी-किसी संगीत में तो स्वाधीन अन्तर भी होते हैं। उस विशिष्ट संगीत में जो राग का परम्परागत स्वरूप विद्यमान है, उसको पकड़कर उसके राग का रूप-विधान निर्धारित करके शास्त्रीय संगीत की विस्तार-पद्धति से आलाप, तान आदि का सृजन करते हुए संगीतकार अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से गा सकता है तथा उसमें विशिष्ट ताल-लय के चमत्कार बतला सकता है। तदुपरान्त गीत के स्वरों के अनुसार मन्द्र से तार सप्तकों के क्रम से स्वरों पर शकता हुआ उनमें तालबद्ध स्वर-संचार के चमत्कार दिखला सकता है। स्वाधी के संचार के उपरान्त वह अंतरे की जड़ल-पड़ल में इसी क्रम से प्रविष्ट कर सकता है। तदुपरान्त वह तान-पल को मुखरित करने के लिए मूलगीत की स्वर-रचना का आभास देते हुए विविध तानों एवं पलटों की सृष्टि करता है। इस तरह वह सम्पूर्ण लोकसंगीत को शास्त्रीय ताना-बाना पहिनाने में समर्थ हो सकता है, परन्तु वह शास्त्रीय संगीत नहीं बन जाता, क्योंकि वह तो वहाँ का वहाँ ही रहता है। किसी व्यक्ति को कपड़े, धूलकरछ आदि पहना देने से ही कोई विशिष्ट व्यक्ति नहीं बन जाता। उसी तरह शास्त्रीय संगीत के ताने-बाने से किसी गीत को सजा देने से वह शास्त्रीय नहीं बन जाता। लोकसंगीत में तो संगीत की रचना ही सारा गीत है, परन्तु शास्त्रीय संगीत में मूल गीत-रचना के साथ उसका समस्त ताना-बाना मिलकर ही शास्त्रीय संगीत बनता है। अतः यह स्पष्ट है कि इन दोनों प्रकारों के मिलने की कल्पना ही एक भ्रामक कल्पना है।

इस तरह अनेक ऐसे लोकगीत हैं, जो कुछ पेजेवर लोकगायकों द्वारा प्रस्तुत जैसी में गाये जाते हैं। उनमें तयकारी तथा शास्त्रीय स्वरूप का कुछ आभास देखकर कुछ लोग यह समझ लेते हैं कि वे शास्त्रीय संगीत की व्योमी में प्रवेश करके उसके ध्वज को ध्वरे रहे हैं। परन्तु बात यह नहीं है। यह भेद तो गायक के गायनचातुर्य के कारण धारण है, मूलगीत तो वहीं का वहीं है।

लोकसंगीत की कुछ बंदिमें निरन्तर व्यवहार तथा पेजेवर जातिमें द्वारा प्रयोग के कारण कुछ क्लृप्त अवश्य बन जाती है। उसके द्वारा गार्द हुई यह कलात्मक शक्ति शास्त्रीय संगीत का आभास देने लगती है। राजस्वान में गार्द जाने वाली मांडें इसका एक ज्वलन्त उदाहरण है। इस शक्ति का यदि विश्लेषण किया जाय तो यह ज्ञात हो सकता है कि यह शक्ति गीत के रचना-विधान में नहीं है। यह उसकी गायनशैली ही में निहित है। इन व्यवसायिक लोकगीतों का यह पक्ष निश्चय ही लोकपक्ष से कुछ दूर है तथा कुछ ही लोगों की अभिरुचि तथा उनके मानसिक धरातल के अनुकूल शक्ति है। यह बात बिल्कुल सही है कि लोकसंगीत को शास्त्रीय संगीत में और शास्त्रीय संगीत को लोकसंगीत में परिवर्तित होने की प्रक्रिया बिल्कुल असंभव है, क्योंकि शास्त्रीय संगीत उसके शरीरपक्ष में तथा लोकसंगीत उसके आत्म-पक्ष में निहित रहता है। यदि यह लोकसंगीत अपने आत्मपक्ष को त्यागकर अपने शरीर-पक्ष के निवार पर उतर घाये तथा पेजेवर कलाकार प्रचलित लोकगीतों को सजा सँवारकर उसके शरीर को निवारते रहें तो वह निवार केवल कला-कौशल का निवार समझा जायेगा और वह गीत अपनी गायन शैली की दृष्टि से निश्चय ही लोकपक्ष में नीचे उतर जायेगा, परन्तु वह शास्त्रीय गीत नहीं बनेगा। शास्त्रीय गीत बनने के लिए शास्त्रीयत ताने बाने की आवश्यकता होती है और जैसे ही वह किसी विशेष अवस्था में उस स्थिति को प्राप्त करने की चेष्टा करता है वैसे ही उसका आत्मपक्ष तिरोहित होने लगता है और वह प्रायः मर ही जाता है। व्यवसायिक लोकगीतकारों की कुतिर्वा इस स्थिति तक कभी नहीं पहुँच सकती है, क्योंकि उनके शरीर-पक्ष के निवार के साथ उनका आत्मपक्ष भी फिर भी विद्यमान रहता है, क्योंकि शास्त्रीयत ज्ञान से वे संगीतज्ञ बिल्कुल अनभिज्ञ रहते हैं।

लोकसंगीत और उसका निर्देश

शास्त्रीय संगीत को दिशा निर्देश की आवश्यकता इसलिए होती है कि वह बहुत अधिक शास्त्रीय और तकनीकी (technical) होता जा रहा है।

उसका नावपत्र मौलु और उसका कलापक्ष प्रधानता पा रहा है, जिसका परिणाम यह हुआ है कि उसका व्यवहार कुछ ही छात्राओं तक सीमित रह गया है, तथा लोकसंगीत से वह कोर्से दूर हो गया है। परन्तु प्रश्न यह है कि क्या लोकसंगीत को भी इस दिशा-निर्देश की आवश्यकता है। वास्तव में दिशा-निर्देश की तो नहीं परन्तु इस बात को अवश्य आवश्यकता है कि नवीन रचनाकार अपने नवरचित गीतों में लोकगीतों के कुछ बाह्य तत्त्व लेकर मौलिक गीतों की धाँति उत्पन्न नहीं करें। वे लोकगीतों को लोकगीत ही रहने दें और स्वरचित गीतों को स्वरचित ही। नवरचित गीतों में लोकगीतों की धुनों का सहारा अवश्य लिया जाता है, परन्तु उनमें लोकगीतों की धाँति उत्पन्न करने की चेष्टा अत्यन्त घातक चेष्टा है। यह धाँति भी अधिक समय तक नहीं चल सकती, क्योंकि लोकगीतों के संचार, प्रसार तथा व्यवहार-क्षेत्र बिल्कुल निश्चित रहते हैं। उन क्षेत्रों में वे खूब जाने पहिचाने होते हैं। वहाँ किसी प्रकार की चतुराई नहीं चल सकती। धाँति तो बर्दा होती है, जब वे किसी विदेशीय क्षेत्र में पहुँच जाते हैं तथा वहाँ उनकी जान-पहिचान किसी से नहीं होती। ऐसे क्षेत्रों में वास्तविक, अवास्तविक का भेद करना बहुत कठिन होता है।

लोकगीतों में श्रम्य किसी प्रकार के दिशा-निर्देश की आवश्यकता नहीं होती। दिशा-निर्देश तो वहाँ जरूरी होता है जहाँ दिशाभ्रम हो जाए। वह तो लोकगीतों के सराहकों में हो सकता है, उनके प्रयोक्ताओं में नहीं। लोकगीत सीखने सिखाने की चीज नहीं होती। उनके प्रयोक्तृत्वों को परम्परा से ही वह धरोहर मिली हुई होती है। जैसे वे बिना सिखाने ही गा लेते हैं, सो लेते हैं तथा उठ बैठ जाते हैं, बैठे ही वे गा भी लेते हैं। जो गीत उनके जीवन में रहे हुए है तथा जिस ज़मीन में वे उन्हें गाते हैं, उनमें कभी भी उन्हें दिशा-भ्रम नहीं हो सकता।

दिशा-निर्देश केवल व्यवसायिक लोकगीतकारों की तथा लोकगीतों के शौकिया प्रयोक्ताओं को इस बात के लिए आवश्यक है कि वे कहीं अपनी कुतियों को इतना सजाने सँभारे नहीं तथा उनका रचनागत स्वाभाविक सांघी-तिक सौख्य निर्बाध बना रहे। दूसरा निर्देश उन्हें आवश्यक है जो लोकगीतों के प्रमुख तथा परम्परागत प्रयोक्ता हैं; वे आधुनिक प्रभाव तथा संगीत की श्रम्य धाराओं में इतने नहीं उलझ जायें कि वे लोकसंगीत के शाश्वत सौख्य से ही विमुख हो जायें। उन्हें इसी उचित सामाजिक जागरूकता तथा

मार्गदर्शन की आवश्यकता है। यहाँ एक तथ्य की ओर संकेत करना प्रति-भाव-
 द्यक है कि लोकगीत लोकगीत ही से प्रेरणा प्राप्त करता है, अन्य किसी गीत
 से नहीं। वैज्ञानिक तथ्य भी यही है कि समता समता ही को ग्रहण करती है,
 विषमता को नहीं। अतः बिरसे ही ऐसे लोकगीत होंगे, जिन पर मायन-विधि की
 दृष्टि से फिल्मी प्रभाव नजर आया हो। फिल्मी गीत लोकगीतों से प्रभाव प्राप्त
 करते हैं, परन्तु लोकगीत फिल्मी गीतों से नहीं। अनेक फिल्मीगीत-रचना-
 कार ऐसे हैं जो अपनी रचनाओं में लोकधुनों का सहारा लेते हैं। एक विलक्षण
 बात और है कि एक क्षेत्र के लोकगीत दूसरे क्षेत्र के लोकगीतों की धुनों तथा
 गायकी से प्रभावित होते रहते हैं और एक दूसरे की धुनों को आसमात् करते
 हैं। राजस्थान और गुजरात की सीमा के लोकगीत तथा पंजाब और राजस्थान
 की सीमा के गीत स्वर तथा शब्द-रचना की दृष्टि से एक दूसरे से गले मिलते
 नजर आते हैं।

यहाँ इस बात की ओर संकेत करना भी आवश्यक है कि स्वरविज्ञान
 के नियमों के अनुसार स्वरों का मेल शब्दों से कहीं अधिक जल्दी होता है।
 स्वर पहले गले मिलते हैं और शब्द बाद में। राजस्थान के डाढ़िया गीतों में
 तथा गुजरात के गरबा नृत्यों में जो संगितिक लाजित्व है, वह इसी मिलन
 का झोतक है। जब किसी व्यक्ति के मन पर किसी गीत का प्रभाव पड़ता है
 तो उसके मन पर अविनाशमान स्वर का असर पहले और अर्धप्रधान शब्द
 का असर बाद में पड़ता है। हृदय की आशा तथा संवेदन क्षिति मस्तिष्क से
 कहीं अधिक शक्तिशाली होती है, अतः मनुष्य गीतों की धुनें पहले पकड़ता है,
 शब्द बाद में। यही कारण है कि हमें पसंद आनेवाले लोकगीतों की धुनें हम
 पहले सुनमुनाते हैं, उनके शब्द बाद में रटते हैं। उन गीतों के स्वर स्मृतिपटल
 पर अधिक अंकित रहते हैं जो स्वरों के साथ समरस होते हैं, या जो कहिये
 कि जिन स्वरों को समरस शब्दों का योग प्राप्त हुआ होता है, वे ही समरस
 होते हैं। यह शब्द-स्वर-समरसता लोकगीतों में सर्वाधिक माया में विद्यमान
 रहती है। यही कारण है कि लोकगीत सामाजिक हृद्-पट पर जितने समय
 तक अंकित रहते हैं, उतने कोई नहीं। यही शब्द-स्वर-समरसता लोकगीत का
 रचना-नीरव है। आदिम गीतों में यह आनन्दरस प्रायः नहीं के बराबर है।
 इसीलिए वे इतने रुके और नीरस होते हैं। आदिवासी सदा ही एकान्तप्रिय
 तथा सम्मता और नवीनता से दूर रहे हैं, इसीलिए उनके जीवन की निरीहता
 के साथ उनकी कला भी निरीह रह गई।

लोकसंगीतों की प्रांजलता

उन क्षेत्रों में जहाँ विभिन्न क्षेत्रों के मनुष्य मिलते हैं, जहाँ अनेक मेले उत्सव, समारोह आदि होते हैं, जहाँ सांस्कृतिक आदान-प्रदान अधिक होता हो, वहाँ के प्रचलित लोकगीत अधिक प्रांजल तथा उनमें रचना-सौन्दर्य की अनुपम छटा दृष्टिगत होती है। केवल प्राकृतिक सौन्दर्य तथा भौगोलिक विशेषताओं से ही गीतों में प्रांजलता नहीं आती बल्कि मानव के सांस्कृतिक आदान-प्रदान का उनकी प्रांजलता में अधिक योगदान रहता है। जहाँ मनुष्य का सांस्कृतिक तथा सामाजिक आदान-प्रदान तथा मेलजोल होता है, वहाँ के लोकगीतों में भाषा, भाव तथा स्वरसौष्ट्य की दृष्टि से अद्वितीय लालित्य होता है। सौराष्ट्र, गुजरात, राजस्थान, उत्तर प्रदेश, मध्य प्रदेश आदि के संधि-स्थलों पर इन गीतों का लालित्य जरमसीमा पर होता है। जो क्षेत्र इस प्रकार के आदान-प्रदान तथा मानवी नीलाघों से हीन होते हैं तथा जहाँ मनुष्य की रंगीनियों की चमत्कृत होने के लिये आवश्यक संपर्क नहीं मिलता है, वहाँ के लोकगीत अपेक्षाकृत विभिन्न और रचनाकीशल से विहीन होते हैं। यहाँ यह भी जान लेना जरूरी है कि यह सांस्कृतिक संपर्क समता की स्थितियों में ही होता है। जो राजस्थानी सैकड़ों वर्षों से ब्राह्म, तामिल, बंगाल तथा आसाम के सुदूर क्षेत्रों में स्थानीय जनता के साथ घुलमिल गये हैं, उनके दुःख-सुख में काम भी आते हैं, उनकी भाषा में भी प्रवीण हो गये हैं, परन्तु वहाँ के संगीत से ऐसा भाव भी उन्होंने प्रेरणा ग्रहण नहीं की। अतः यदि किसी क्षेत्रविशेष का सांस्कृतिक साम्य दूररे क्षेत्र से नहीं है तो यह उक्त प्रक्रिया निष्प्राण ही रहती है। यही कारण है कि राजस्थान के गीत बंगाल के गीतों से प्रेरणा नहीं पाते। बिहार के गीतों का कोई वास्ता राजस्थान के गीतों से नहीं होता। ये सब प्रक्रियाएँ इतनी सूक्ष्म और अज्ञातरूप से अपना काम करती हैं कि कहीं कुछ ही रहता है, उसका कोई पता नहीं लग सकता। लोकगीतों का यह सांस्कृतिक आदान-प्रदान उनकी सबसे बड़ी चरोहर है।

लोकसंगीत का लोकपक्ष-कम

भाषा में सरलीकरण की प्रवृत्ति अर्धवृत्तकाल से चली आ रही है। भाषा जैसे-जैसे क्लिष्ट और पांडित्यपूर्ण बचाई जाती है, वैसे-वैसे वह लोक-प्रयोग से दूर हटती जाती है। उसे पांडित्यपूर्ण बनाने की प्रवृत्ति अत्यन्त स्वाभाविक प्रवृत्ति है। जैसे-वैसे साहित्य में प्रौढ़ता आती रहती है, भाषा भाषा पर हावी हो जाता है। उसका एक अत्यन्त क्लिष्ट स्वरूप समाज में प्रचारित होने लगता है

धीरे-धीरे उसका स्वरूप पुस्तकों तक ही सीमित रहता है। लोक प्रचलन के बिना उसके किसी सरल स्वरूप का आधार ग्रहण किया जाता है। इस तरह सरलता से क्लिष्टता तथा क्लिष्टता से सरलता का चक्र अनंतकाल से चलता आ रहा है। इस क्रम के अनुसार भाषा का स्वरूप ही बदलता रहता है। यह पक्ष लोकगीतों के साथ जुड़ा हुआ अवश्य है, परन्तु उसके शब्दपक्ष के साथ नहीं। अतः लोकगीतों का शब्दपक्ष क्लिष्टता से सरलता और सरलता से क्लिष्टता की ओर अग्रसर होता है तथा समाज की सांस्कृतिक स्थितियों के अनुसार घटता बढ़ता रहता है। लोकगीत पहले भाषा की दृष्टि से क्लिष्ट रहता है, निष्पत्ति के समय उसमें शब्दों का जाल घुंफित रहता है, परन्तु सामाजिक भावना की कसौटी पर उतरते-उतरते उसका सरलीकरण होने लगता है। वह इतना सरल हो जाता है कि उसकी सरलता में ही उसका मौल्य निहित रहता है तथा वे ही शब्द उसमें रह जाते हैं जो बोधे ही में अधिक प्रभाव उत्पन्न करते हैं। इस सरलीकरण की क्रिया के साथ स्वर-रचना अधिक घुंफित होती जाती है। उसमें प्रौढ़ता, वैचित्र्य, विविधता तथा श्रोजलता की मात्रा बढ़ती है, जिसके कारण रसनिष्पत्ति अधिक प्रभावशाली हो जाती है और शब्द और स्वर की व्यंजनाशक्ति बढ़ जाती है।

स्वर-मुक्त से तात्पर्य उसकी भावानिव्यंजना से है। शास्त्रीय संगीत की तरह स्वरों के तोड़ मरोड़ से मूलब नहीं। इस क्रिया में बौद्धिक तत्व गौण और भाव-तत्व प्रधान है। अतः कहने का तात्पर्य यह है कि ऊपर शब्द सरलता की ओर बढ़ता है, जो कि बौद्धिक तत्वों पर भाव तत्वों के प्रभुत्व के बाद ही संभव है, उधर स्वर-तत्व की प्राजसता भी भावों के निवार और परिमार्जन से ही सम्बन्धित है। जब ये दोनों ही तत्व समकक्ष और समरूप हो जाते हैं, तभी लोकगीतों की आत्मा निवार को प्राप्त होती है। यह लोकगीतों की चरमोत्कर्ष ही की स्थिति है, जो उसे सर्वाधिक लोकप्रिय और सर्वश्राव्य बनाती है। उसीसे उसकी सामाजिक तथा क्षेत्रीय सीमा-विस्तार भी प्राप्त होता है तथा वह छोटे-बड़े से बड़े-बड़े में प्रवेश करता है। इसी स्थिति में व्यवसायिक लोककलाकार इन गीतों को पकड़कर उन्हें अपनी व्यावैयिका का आधार बनाते हैं। इन गीतों का लोकपक्ष इसमें निहित नहीं है कि लोगों को वे कितने पसन्द हैं, परन्तु इसमें है कि उन्हें कितने जोश माते हैं और व्यवहार में लेते हैं। येथेपर कलाकार उन्हें सजाते हैं, सँवारते हैं तथा हर तरह से क्लिष्ट बनाते हैं। परिरुप यह होता है कि उसका लोकपक्ष दुर्बल पड़ जाता है तथा वे लोकव्यवहार से उतर जाते हैं। उस स्थिति में ऐसे गीत प्रचार

घोर विस्तार पाते हैं, जिनका लोकप्रिय प्रबल होता है और धीरे-धीरे उक्त सीढ़ियाँ पार करके निगार पाते हैं, अन्तिम सीढ़ी क्लिष्टता की घोर ही होती है। यह कम अन्तकाल तक चलता रहता है। लोकगीत बनते हैं, विकसित होते हैं, निश्चरते हैं, लोकप्रवहार को चरमसीमा तक पहुँच जाते हैं, फिर क्लिष्टता की घोर प्रवृत्त होते हैं और धीरे-धीरे प्रचार से बाहर होकर विलीन होजाते हैं। इस तरह वह कम अन्तकाल तक चलता ही रहता है। यही चक्र शास्त्रीय संगीत में भी चलता रहता है। परन्तु इन दोनों ही प्रक्रियाओं का एक दूसरे से कोई सम्बन्ध नहीं है। लोगों की गलत धारणा भी बन गई है कि लोकगीत क्लिष्ट बनकर शास्त्रीय बनते हैं और शास्त्रीय गीत सरल बनकर लोकगीत बन जाते हैं।

लोकधुनों में ऋतुसाम्य

शास्त्रीय संगीत में मेघमल्लहार गाने से वर्षा होने और दीपक राग गाने से दीपक जलने की परम्परा बहुत पुरानी है। पता नहीं मेघमल्लहार राग से कभी वर्षा हुई या नहीं और दीपक राग से दीपक जले या नहीं। परन्तु उनमें इतना सत्य अवश्य है कि मेघमल्लहार को रचना में वर्षाऋतु का आभास अवश्य मिलता है तथा दरबारी कानड़ा की स्वर-संगति से राजदरबार की सम्भीरता का प्रभाव मालूम पड़ता है। शास्त्रीय संगीत में प्रभाव उत्पन्न करने के लिये स्वरों का ही प्रबल आधार है, शब्द का प्रभाव प्रायः नहीं के बराबर है। लोकगीतों में भी स्वर-संगति का प्रभाव सर्वोपरि है, परन्तु शब्द इतना शीघ्र नहीं जितना शास्त्रीय संगीत में। इसका मूल कारण यही है कि विधिष्ट भाव-विष्पत्ति के समय जो स्वर-व्ययन स्वभाव से ही रचनाकार के हृदय में उपजता है, वह उसके विशेष मूड (Mood) का ही चोतक है। उसके बाद जिन शब्दों की व्युत्पत्ति होती है, वे भी उसी मूड (Mood) को उद्घोषित करते हैं। वह बात लोकगीतों की व्युत्पत्ति के विवेचन के समय पूर्व-पृष्ठों में ज्यों प्रकार अनुमीलित हुई है, परन्तु इसके साथ ही एक अत्यन्त महत्वपूर्ण बात की ओर संकेत मिलता है। बीकानेर की तरफ गायेजानेवाले राजस्थानी बीमासे बीकानेर क्षेत्र के अत्यन्त महत्त्वपूर्ण तथा लोकप्रिय लोकगीत हैं। इन गीतों में अनुमांस की विविध अवस्थाओं का शाब्दिक वर्णन तो होता ही है परन्तु उनकी स्वर-रचना भी अत्यन्त विलक्षण है। वर्षा के प्रभाव में गायेजानेवाले बीमासों की शब्द तथा स्वर-रचना में एक विशेष उदासी का आभास होता है। जब वर्षा की प्रथम बूंदों का आविर्भाव होता है, उस समय के विशिष्ट बीमासों में

शब्द-स्वर-रचना की एक विचित्र सी रंगत होती है और जब वर्णों की पूर्ण कुना होजाती है, उस समय गायेजानेवाले बीमाओं का तो कहना ही क्या है। विभिन्न परिस्थितियों को प्रकट करने में कोई विशेषता नहीं हो सकती, क्योंकि शब्द स्वयं अपने साक्षात्कार और शब्दनात्मक गुणों से वाञ्छित प्रभाव उत्पन्न करने की शक्ति रखते हैं। परन्तु यही बात जब स्वर-संगति से प्रकट होती है तो हमारे मस्तक उन ससंख्य रचयिताओं के घरणों पर झुक जाते हैं। इन विभिन्न स्थितियों में गायेजानेवाले गीतों की स्वर-संगति में यह विनयशून्यता क्यों है इसका विप्लेयण अत्यन्त अपेक्षित है। वर्णभाव की स्थिति में स्वर-संगति की रंगत एक विशेष प्रकार की निराशा उत्पन्न करती है। उनके स्वरों के लूबन में तृप्त बाध का सा आभास मिलता है। वे गीत जो बूँदा-बाँदी के बाद गाये जाते हैं, उनमें एक प्रकार की हर्ष की रेखा है जो स्वतः ही स्वर-संगति से प्रकट होती है। इसी तरह इन गीतों की मखिरी मन्त्रित यह है जो मूलतः धार वर्णों के समय प्राप्त होती है। ऐसे गीतों की स्वर-संगति में एक अपूर्व गम्भीरता तथा हर्षमिश्रित तन्मयता का आभास मिलता है। इस प्रति सूक्ष्म प्रभाव की अनुभूति निरन्तर ऐसे गीत सुनकर ही हो सकती है। स्वर-शब्द की संगति का यह अपूर्व प्रभाव त्रिबाय लोकगीतों के अन्य गीतों में बहुत कम परिलक्षित होता है। शास्त्रीय संगीत में यह साम्य प्रायः होता ही नहीं है क्योंकि उसमें स्वर ही की प्रधानता है, शब्द बिल्कुल गौण है, बल्कि कहीं-कहीं तो यह भी देखा गया है कि स्वर जो प्रभाव उत्पन्न करता है उससे बिल्कुल विपरीत प्रभाव शब्द का होता है। लोकगीतों में यह विषमता प्रायः होती ही नहीं है। क्योंकि उनमें स्वर-शब्द-संगति का मूलाधार भाव है, बुद्धि नहीं। राजस्थान के बारहमासों में उक्त स्वर-शब्द-साम्य का निभाव अतिशय प्रभाव-शाली ढंग से हुआ है। इन लोकगीतों में बारह महीनों का ऋतु-प्रभाव जिस विनयशून्य ढंग से स्वर-शब्द-संगति द्वारा प्रकट हुआ है वह विद्वानों के लिये गहन अध्ययन का विषय है।

स्वर-शब्द-संगति का यह चमत्कार विरहजन्य भूगारिक लोकगीतों में सर्वाधिक निभाया गया है। कहीं-कहीं तो यह निभाव इतना मामिक बन पड़ा है कि अचम्भे के निवाय कल्पना काम ही नहीं करती। राजस्थान में जब बधू को विवाह के बाद विदाई दी जाती है, उस समय गायेजानेवाले विदाई-गीतों की मामिकता पराकाष्ठा तक पहुँच गई है। इसी तरह जब नवविवाहिता स्त्री का पति विवाह के बाद ही परदेश चला जाता है, उस समय गायेजानेवाले

विरहगीत न केवल काव्य की दृष्टि से ही बल्कि स्वर-रचना की दृष्टि से भी अत्यन्त शान्ति है । साहित्यकारों ने ऐसे गीतों की बड़ी मार्मिक व्याख्या की है, परन्तु दुर्भाग्य से संगीतकारों ने उनका स्वर-सौन्दर्य कदाचित् धनो तक भी नहीं पहचाना है जबकि गीत का समस्त भास्य मौजूद है । इस प्रकार के मर्म की स्पर्श करनेवाले स्वर-बचन युक्त राजस्थानी गीत का प्रबलोकन कीजिये—

विरहगीत

ऊँटे बड़ घावजो रे घोड़े बड़ घावजो रे ।

बाई सा रा बीरा जीवहुलो पवराम छै रा ।

शराबी रा बीरा जीवहुलो पवराम छै रा ।

(ये गीत वहाँ उद्धृत नहीं किया गया है ।)

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

| | | | |
|-----------|------------|----------|-----------|
| सा - ग - | सा - नी - | सा ग ग ग | स - धम ग |
| ऊँ १ २ ३ | ब १ २ ३ | आ १ २ ३ | धो १ २ ३ |
| ग ग - - | मम ममम ग - | ग ग ग - | म - म ग |
| रे १ २ ३ | ३ ३ ३ ३ ३ | धो १ २ ३ | ब १ २ ३ |
| ग ग म ग | सा ग सा नी | सा - - - | - - सा नी |
| आ १ २ ३ | धो १ २ ३ | रे १ २ ३ | ३ ३ आ ई |
| सा ग ग - | ग म म ग | ग ग ग ग | स - ग ग |
| सा १ रा १ | धो १ रा १ | धो १ ग ग | लो १ ग ग |
| म ग म ग | सा ग सा नी | सा - - - | - - सा नी |
| रा १ २ ३ | ३ ३ ३ ३ | रा १ २ ३ | ३ ३ म म |
| सा ग ग - | ग - म ग | ग ग ग ग | स - ग ग |
| धो १ रा १ | धो १ रा १ | धो १ ग ग | लो १ ग ग |
| म ग म ग | सा ग सा नी | सा - - - | - - - - |
| रा १ २ ३ | ३ ३ ३ ३ | रा १ २ ३ | ३ ३ ३ ३ |
| × | २ | × | २ |

यह एक राजस्वानी बिरहगीत है, जिसमें एक बिरहिली स्त्री अपने बिछुड़े हुए पति को याद करती हुई कहती है कि हे प्रियतम ! तुम मोड़े पर चढ़कर घाघ्रो, तुम जोंट पर चढ़कर घाघ्रो, धब में तुम्हारे बिना नहीं रह सकती ।

लोकगीतों में शारीरिक क्रियाओं की प्रधानता

लोकगीतों की एक बहुत बड़ी विशेषता यह है कि वे अधिकांश शारीरिक शारीरिक क्रियाओं के साथ जुड़े हुए हैं । उनकी धुनें ही इस तरह रची हुई होती हैं कि उनके साथ स्वाभाविक क्रियाएँ जुड़ जाती हैं जिनका स्वरूप बहुधा सामाजिक होता है । क्योंकि लोकगीत स्वयं ही समाज ही की उपज है, किसी व्यक्तिविशेष की नहीं । प्रारम्भ से ही वे शारीरिक क्रियाएँ इन गीतों के साथ जुड़ी रहती हैं । मूल्य उनमें एक ऐसी क्रिया है, जो धन्यता स्वाभाविक रूप से आनन्दोत्साह के रूप में उनके साथ जुड़ गई है । यही एकमात्र क्रिया है जो गीत की ही तरह स्वाभाविक कति से प्रोत्साहित है । इन गीतों के साथ जो अन्य क्रियाएँ जुड़ गई हैं वे स्वयं में कला नहीं हैं । उनसे यदि संगीत की संगति निकाल दी जाय तो वे क्रियाएँ धन्यता गौरव और सिरहदें पैदा करनेवाली बन जायें ।

अत्यंत श्रेष्ठ के लोकगीतों में इन क्रियाओं के नाना रूप परिचयित होते हैं । सभी जगह पम्पट पर स्थिर गीत गाती हुई पानी भरने जाती हैं । मुक्कड़ उठकर गाते हुए चक्कियाँ पीसती हैं । खेतों पर काम करते हुए किसान गीत गाते हैं । लम्बी बाबा करते समय घायली पशुओं-भिटाने के लिये लोग गीत गाते हुए जाते हैं । लकड़हारा लकड़ी काटते समय गीत गाता है । गडरिया बेल चराते समय गीत गुनगुनाता है । इसी तरह कुएँ से पानी भरते हुए, छाछ बिलोते हुए, मकान की छतें कुदते हुए, बच्चों को झूला झुलाते हुए, गोदी में गुलाते हुए, नाच नाच करते हुए, शारिरी में दूल्हे के हन्दी चढ़ाते हुए तथा बर-बधू को फेर किराते हुए धादि-धादि नानाप्रकारों पर निम्न नानाप्रकार के गीतों की सृष्टि करती है । इनमें अनेक क्रियाएँ ऐसी हैं, जो निरन्तर व्यवहार से संस्कार तथा रुढ़ियों की सत्त पकड़ गई हैं । तात्पर्य यह है कि इन क्रियाओं का संगीत के साथ प्रयोग कुछ इतना लोकप्रिय और आनन्दप्रद हो गया है कि उन्होंने एक सार्वजनिक और सांस्कारिक रूप धारण कर लिया है । यह स्थिति तब उत्पन्न होती है जबकि वे क्रियाएँ जीवन में सांख्यिक और धनिकार्य रूप धारण कर कोई सामाजिक तथा राष्ट्रीय महत्त्व प्राप्त कर लेती हैं । इन सामाजिक तथा राष्ट्रीय महत्त्व प्राप्त करनेवाली क्रियाओं के कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं —

- (१) ब्रीसी जादियों में बूढ़े को विवाह के समय सटिया पर बिठलाकर उछालते हुए गायेजानेवाले भोरिया गीत ।
- (२) बूढ़े के शरीर पर हल्दी चढ़ते समय गायेजानेवाले हल्दी गीत ।
- (३) बर-बधू को अग्नि की परीक्षा करानेवाले फेरे गीत ।
- (४) माता गोरी को गणगौर उत्सव पर भावे पर बढ़ाकर जलाशय के निकट लेजाते समय गायेजानेवाले राजस्थान के भांगलिक गणगौर गीत ।
- (५) विवाह के उपलक्ष में कुम्हार के यहाँ जाकर भाक के समस्त नृत्य के साथ गायेजानेवाले राजस्थानी चाक गीत ।
- (६) चौरी पर बर-बधू की नजर निकालने के लिये भांगलिक कलश धारती उतारते समय राजस्थान में गायेजानेवाले कामलु-नामक गीत ।
- (७) विवाह से पूर्व मामा के यहाँ से बर-बधू के लिये बस्त्राभूषण लेजाते समय गायेजानेवाले भाधरा गीत ।
- (८) राजस्थान में रामदेवजी की स्तुति में मञ्जोरा-वादन करते समय गायेजानेवाले तेरहतान गीत ।
- (९) राजस्थान में पाबुजी तथा देवतारायलु की पढ़ों के समस्त नाचते हुए गायेजानेवाले मोपों के गीत ।

भांगलिक और सांस्कारिक-किपा-प्रधान गीतों के ऐसे असंख्य उदाहरण भारतवर्ष के प्रत्येक क्षेत्र में प्राप्त हो सकते हैं । ये गीत दीर्घकाल से लोक-जीवन में पारिवारिक जन की तरह समाविष्ट हो गये हैं । इससे यह सिद्ध होता है कि लोकगीतों की स्वर-रचना में ही कुछ ऐसे तत्व विद्यमान रहते हैं, जो स्वाभाविक किपाओं के उत्पादन में सहायक होते हैं । इन लोकगीतों में एक बात स्पष्ट परिगणित होती है और यह यह है कि संगीत के साथ किपाएँ जुड़ी हुई हैं, न कि किपाओं को संगीत प्रदान किया गया है । पतपट पर जाती हुई मिथवाँ गीतों की ताल के साथ अपने पाँव तभी मिलातीं, चक्की पीसने तथा नेहूँ बीजने की किपाओं में हाथ संगीत की लय के साथ नहीं चलते, इसी तरह खेती करते समय किसान की किपाएँ लयबद्ध नहीं होतीं । यह सब विशेषण लोकसंगीत की व्यावहारिकता की ओर ही संकेत करता है । इन गीतों का लयपद्धत उनके अनुसंध ही बनाया गया हो, ऐसी बात भी नहीं है । अपरोक्ष में किपा और उसके साथ गायेजानेवाले गीतों की लय में कोई

प्रत्यक्ष समरूपता नहीं है, बल्कि परोक्ष में देखें तो वे दोनों ही तब ही में हैं। यह जय गीत की लाल में निहित नहीं है बल्कि गायक के हृदय और क्रिया-निरत श्रमों के प्रज्ञात सामंजस्य में निहित है। पनघट पर जाती हुई स्त्रियों के पाँव भले ही संगीत की लाल पर नहीं पड़ते हों फिर भी गीत की धुन और गायक के हृदय में तब की समरूपता है, जो इन दोनों को एक दूसरे के साथ जोड़ देती है। वह जोड़नेवाली शक्ति है स्वरों की ध्वनिया, जो गायक के कंठ से निकलने हुए गीत की एक भावात्मक निष्पत्ति है। इन सबका ऐसा भावात्मक तालमेल बैठ गया है कि ज्योंही चक्की चली और पीसनेवाली स्त्रियों के कंठ से वे ही गीत उद्गमसित हुए। यही बात इन गीतों के साथ जुड़ी हुई सभी क्रियाओं के साथ लागू है।

इन विविध क्रियाओं के साथ गायेजानेवाले गीतों में जब क्रियाओं का कोई वर्णन नहीं है, न उनकी प्रत्यक्ष तालों से ही उनका कोई संबंध है, तो वह कीमती शक्ति है जो उन विशिष्ट गीतों को उन विशिष्ट क्रियाओं ही से जोड़ती है, दूसरों के साथ नहीं। इन गीतों के सूदन विश्लेषण से यह ज्ञात होता है कि इनकी स्वर-रचना ही इन विशिष्ट क्रियाओं के साथ तालमेल के लिए उत्तरदायी है। उदाहरणस्वरूप चक्की के गीतों को ही लीजिये। चक्की बहुत प्रातः सूर्योदय से पुनः अस्तापूर्व में आरम्भ होती है, आरम्भ और अन्त्य आवाज में अन्तर होता है। चक्की जब चलती है तो उससे भी एक विशिष्ट स्वर की निष्पत्ति होती है। उस समय उसके मधुर संघर्षण के साथ कंठ के ऐसे मधुर गीतों का उदय होता है जो उस चक्की की ध्वनि से मेल जाते हैं। सर्वत्र चक्की पर गायेजानेवाले अधिकांश परम्परागत गीत इसी स्वभाव के होते हैं। इसी तरह पनघट पर जाती हुई स्त्रियाँ जो गीत गाती हैं, उनकी जय कुछ तेज और स्वर-चयन भी कुछ चुनचुना होता है। इसी तरह खेती के गीत, सबक कूटने के गीत भी द्रुतगति के होते हैं। ऐसे गीत चूंकि अत्यधिक धम और शक्ति के समकाल में गाये जाते हैं, इसलिए उनका स्वर-चयन अत्यन्त संक्षिप्त होता है। स्वरों की संचार-सीमा भी छोटी होती है। उनकी बंदिमें भी ऐसी होती है कि उन्हें शक्ति के समय गाते हुए अधिक शक्ति का अनुभव नहीं हो। उसी तरह चक्की को चलाने के लिए जो लीरियाँ गाई जाती हैं, उनकी बंदिमें भी अत्यन्त कोमल और कमनीय होती हैं। उनके श्वरण मात्र से चक्की के कानों में जैसे समूत बरसता है। मेनोंडों की मयंकरी दूरी और लरी दुपहरी के कण्ठों की धुनाने के लिए यात्रियों के कंठों पर जो गीत

बड़े हुए होते हैं, उनमें भी अकाल मिटाने की एक अद्भुत क्षमता रहती है। बच्चों को सुनाने के लिए राजस्थानी स्त्रियाँ जिन मधुर लोकगीतों को प्रयुक्त करती हैं, उनमें से एक सुमधुर रचना यहाँ स्वरलिपि सहित प्रस्तुत की जाती है। इस रचना में बच्चों को सुनाने योग्य कोमलता एवं कमनीयता दर्शनीय है -

लोरीगीत

नाम्मा अरुणी रे गाँवाँ रे गोर में
नाम्मा पालखों वकाळ जावे रे
म्हारो रायमल हूँदे पालखे।
नाम्मा कुणी जो मोलावे पालखो
नाम्मा कुणी जो खरने दाम रे
म्हारो रायमल हूँदे पालखे।
नाम्मा मुवाबाई मोलावे पालखो
कूँफाजी खरने दाम रे
म्हारो रायमल हूँदे पालखे।
नाम्मा काम करूँ तो बित पालखे
नाम्मा फरती मचोली देऊँ रे
म्हारो रायमल हूँदे पालखे।

स्वरलिपि (ताल दीपचंदी)

| | | | |
|---------|------------|---------|--------------------------|
| | | | सा - सा - ना ऽ न्वा ऽ |
| नी नी - | सा - रे - | रे - - | सा - - - |
| अ रूँ ऽ | रे ऽ गाँ ऽ | काँ ऽ ऽ | रे ऽ ऽ ऽ |
| नी प - | प - - - | प - - | प सा सा - |
| पो ऽ ऽ | र ऽ ऽ ऽ | मे ऽ ऽ | मा ऽ न्वा ऽ |
| सा रे - | रे - रे - | रे - - | सा - सा - |
| पा ऽ ऽ | ल ऽ रूँ ऽ | व ऽ ऽ | काँ ऽ ऊँ ऽ |

| | | | |
|---------|------------|---------|-------------|
| नी - - | सा - रे - | रे - - | सा - सा - |
| जा ५ ५ | वे ५ ५ ५ | रे ५ ५ | म्हा ५ रो ५ |
| सा सा - | सा - सा रे | रे - - | सा - - - |
| रा य ५ | व ५ र ५ | हीं ५ ५ | वे ५ ५ ५ |
| नी प - | प - - - | प - - - | सा - सा - |
| पा ५ ५ | त ५ ५ ५ | तो ५ ५ | ना ५ म्या ५ |
| ५ | २ | ० | ३ |

(येष गीत भी इसी धुन में गावें ।)

इस राजस्थानी लोरीगीत में शब्दों से कहीं अधिक स्वरों की कम्पनी-यता की विशेषता है । शब्दार्थ की दृष्टि से तो केवल माता पालने में झूलने वाले बच्चे से यही कहती है कि तुम्हारी भुवा ने वह पालना खरीदकर भेजा है और वे काम करती हुई झुला दे रही हूँ । स्वरों की रचना इस मनो-वैज्ञानिक दृष्टि से हुई है कि उसे सुनकर बच्चा धनामान ही हो जाय ।

लोकगीतों की अन्वाध कार्य-संवर्धक शक्ति

लोकगीतों की रचना में एक आश्चर्यजनक बात और देखने को मिलती है, वह है उसकी कार्य-संवर्धक शक्ति । वह निश्चित धमनियों में रक्त-संचार करती है, अनिद्रित को निद्रा प्रदान करती है । श्रमरम्य को कार्यनिरत करती है । असाधारण को असाधारण बनाती है । प्रेम विहीन में प्रेम की लौ जागृत करती है । बच्चे हुए को बचने की शक्ति प्रदान करती है । सोतों को जगाती है तथा कामरों को बोर बनाती है । यहाँ तक कि राजस्थान के नाचपंथी साधुओं को अग्नि में कूदकर भयंकर नृत्य में निरत कराती है । अग्नि में कूदने से पूर्व वे साधु एक विशिष्ट धुन को घंटों गुनगुनाते हैं तथा जब वे उसमें पूर्णरूप से समरत हो जाते हैं तो साध में बजनेवाले विशिष्ट साजों के धोर मिलाव के साथ वे लोग अथकती आग में कूदकर नाचने लगते हैं । राजपूतों और के समय भी लिखा ऐसे ही गीतों के वातावरण में अथकती हुई ज्वाला में कूद पड़ती थी । राजपूतों बुद्धों में रक्तकंकण नामक साजे की धुन पर कई अथिष और बुद्ध में बूझ जाते थे । भील बुद्ध अने बांगुरी-बादन में अनेक भील बालाओं की अपनी और आकर्षित करते थे । विरहविदग्ध स्त्रियाँ इन विरहजन्म लोकगीतों

से अपनी विरहान्ति बुझाने में समर्थ होती थीं। इन्हीं कीर्तन-मन्त्रों से अनेक अक्तवनों को आध्यात्मिक आनन्द उपलब्ध होता है। ऐसे ही गीतों से सोये हुए समाज को जगाया जाता है और पथ-भ्रमे-द्वए राष्ट्र को अपने कर्तव्य का भान कराना पड़ता है। लोकगीतों की अनेक धुनें ऐसी हैं जो बीमारों को अच्छा करती हैं। आदिवासियों के गीतों में अनेक गीत ऐसे हैं जिनसे अनेक मानवी रोगों का सफल उपचार किया जाता है। इन गीतों की विशिष्ट स्वर-रचनाएं एक विशेष प्रकार का मनोवैज्ञानिक प्रभाव उत्पन्न करती हैं और रोगी निश्चय ही रोगमुक्त हो जाता है। अनेक लोकगीत ऐसे भी हैं, जो पशु-पक्षियों को भी प्रभावित कर देते हैं तथा कभी-कभी बर्फीकरण मंच का काम करते हैं। उनसे बांझित इच्छाओं की पूर्ति तो होती ही है बल्कि उनसे शत्रु भी बन्ध में हो सकता है।

लोकसंगीत की प्रेरकशक्ति : प्राकृतिक ध्वनियाँ

लोकसंगीत का यह बहुत ही महत्वपूर्ण पक्ष है, जो बहुधा संगीत के विद्वानों के ध्यान से धोना ही रहता है। यह पहले कहा जा चुका है कि हृदय के उद्गारों के साथ अनायास ही जो मन में गुनगुनाहट उत्पन्न होती है, वही स्वर की निष्पत्ति है। इस गुनगुनाहट की जो अज्ञात प्रेरक-शक्ति है वह प्रकृति से उपलब्ध होती है। लोकसंगीत की गीत प्रकृति ही बानी गई है। अच्छा जब भी की गीत में चलता है तो मानाप्रकार की ध्वनियों का उसके मन पर असर पड़ता है। पहाड़ टूटते हैं, बट्टानें टकराती हैं तो उनके संघर्षों का तिनार उसके कानों में पड़ता है। जब बादल गरजते हैं और बिजलियाँ चमकती हैं तो उसकी कड़कड़ाहट का असर उस पर हुए बिना नहीं रहता। इसी तरह हवा, लुफान तथा सर्पियों की प्रचलकारी आवाजें प्राकृतिक मानव को अवश्य ही आन्दोलित करती हैं। पहाड़ी आरनों, बूझों, घातों तथा मलय समीर की गर्मर ध्वनि, कोयल की कूक, मयूर के बोव, भीमुर की भिमुरव मानव के अज्ञात मन पर न जाने कितने समय से आघात कर रही हैं। प्राकृतिक मानव इनसे कैसे घट्टा रह सकता है। ये ध्वनियाँ किसी प्रकार के संगीत का आभास नहीं देती, क्योंकि केवल ध्वनियों के संगीत से ही संगीत नहीं बनता। संगीत तो स्वरों के उस निबोधित और सार्वक योग को कहते हैं, जिससे माधुर्य और रस की निष्पत्ति होती हो। उक्त सभी प्राकृतिक ध्वनियों का यह स्वरूप नहीं है। वे केवल कुछ विशिष्ट वैज्ञानिक तत्वों के आधार पर अनायास ही संघर्ष उत्पन्न होने के परिणामस्वरूप जन्म लेती हैं और

अनेक बेमेल और अनियोजित स्वर समूह का सा आभास देती है। उनसे संगीत रचनाओं के लिए प्रेरणा प्राप्त करने तथा उन्हें ज्यों-का-त्यों उनमें प्रतिष्ठापित करने की संभावना लेना मान भी नहीं है। वे किसी गीत-प्रणेत की स्वाभाविक स्वर-निरूपिता को प्रभावित करके उसमें गर्जन, संघर्षण, शंकार, भयंरता आदि का आभास अवश्य पैदा करती हैं।

इन ध्वनियों का आभास अधिकतर आदिवासियों के गीतों में मिलता है, क्योंकि वही हमारा आदि-संगीत है। उसका पोषण और सर्जन प्रकृति की गोद ही में हुआ है। वह आदि-संगीत ध्वनि-प्रधान होता है, उसमें लय अत्यन्त मौख्य है। मणिपुर, त्रिपुरा तथा मध्यप्रदेश आदि के घने जंगलों, पहाड़ों, गुफाओं तथा उपत्यकाओं में रहनेवाले आदिवासियों के गीतों में इन प्राकृतिक ध्वनियों की प्रधानता है। उनके कुछ गीत तो ऐसे हैं, विशेषकर मणिपुर और त्रिपुरा के आदिवासियों के, जिनमें इने-मिने शब्द हैं और जेय केवल ध्वनियाँ मात्र हैं। कहीं-कहीं तो केवल ध्वनियाँ ही हैं, जो भयंकर तूफान के समय पहाड़ों से टकराकर लौटनेवाली हवाओं का आभास देती हैं। कहीं-कहीं उन गीतों में ऐसी क्लिष्टारिक्तियाँ हैं, जो पड़ाव या चट्टान टूटने के समय गुनाई पड़ती है। कहीं-कहीं गीतों में ऐसी मोटियों का आभास मिलता है जो एकान्त जंगलों में नीरव शान्ति के समय गुनाई पड़ती हैं। इन ध्वनियों के साथ ही बी-बार शब्द जोड़ देने से पूरा गीत बन जाता है। सारे गीत में कुल मिलाकर दस-पंद्रह शब्द भी गिनती के नहीं होते और उनका मतलब भी बहुधा ऐसा निकलता है 'तुम आओ', 'तुम जाओ', 'तुम जाओ' आदि। ये गीत उस आदि-समाज के हैं, जो आज भी आदिममानव की प्रारंभिक अवस्था में रहते हैं। यहाँ एक महत्वपूर्ण बात यह है कि वही आदिवासी उन अत्यन्त आदिमस्थितियों में से निकलकर समय भी बन जाता है, अच्छे कपड़े भी पहिन लेता है, निज पड़कर होशियार भी हो जाता है, शिष्ट समाज में विचरण भी करने लगता है, फिर भी जब वह रात को या अपने जाली शर्णों को धार्मिक करने के लिये अपने अन्य शक्तिओं के साथ जमा होता है, तो वह उन्हीं आदिमगीतों, नृत्यों, पोसाकों तथा साजों का उपयोग करता है तथा उन्हें ठीक उनकी आदिम-अवस्थाओं में ही अदा करता है। यहाँ प्रश्न यह उठता है कि जब उनकी सभी अवस्थाएँ आदिमस्थिति से ऊपर उठ गई हैं तब उनके नृत्य, गीत तथा जीवन के अन्य सांस्कृतिक पक्ष ज्यों-के-त्यों क्यों रह गये हैं? इसका मुख्य वैज्ञानिक कारण यही है कि मनुष्य जब बदलता है तो उसका भौतिक स्वरूप बद्री

बदलता है और उसका सांस्कृतिक स्वरूप काफी बिलम्ब करके परिवर्तित होता है। कभी-कभी तो वह पञ्च सदियों तक कायम रहता है। आज हमारे देश में अनेक परिवर्तन आये, हमने भौंपड़े छोड़ दिये, हम महलों तथा बंगलों में रहने लगे, हमने अपनी वेशभूषा छोड़कर विदेशी कपड़े पहिन लिये तथा रहने के विदेशी तौर-तरीके अपना लिये, परन्तु फिर भी हमने विदेशी संगीत नहीं अपनाया, विदेशी नृत्य से कोई नाता नहीं जोड़ा। हमारी संस्कृति की मूलभूत बातें, जैसे पूजा, पाठ, सांस्कृतिक पर्व, नृत्य, गीत, समारोह तथा संस्कार, हमसे छूटें नहीं। यही बात आदिमसंगीत पर भी लागू होती है। कभी हमारे पूर्वज भी आदिम-अवस्थाओं से बाहर निकल आये, सम्पत्ता की वृद्धि के साथ हमारी आदिम-अवस्थाएँ बदलती गईं। ज्यों-ज्यों वहुँ घोर का जीवनकम बढ़ता गया, मानस का विस्तार हुआ, हमारी दृष्टि (Insight) का फैलाव हुआ, जीवन की आवश्यकताएँ बढ़ीं, हमारा मानसिक विकास हुआ, हमारे भावों का परिष्कार हुआ, हमारे जीवन के तौर-तरीके बदले, संस्कृति के पोषक तत्वों में वृद्धि हुई, अनेक संस्कृतियों का मेल हुआ, जीवन की अनुभूतियों के साथ साहित्य का आकाश फैला; कला, साहित्य और संस्कृति के नये-नये स्वरूप मुखरित हुए, संगीत के स्वरों में निखार आया, स्वरों और शब्दों की व्यवना-शक्ति बढ़ी, भावनाएँ परिष्कृत हुईं। परिणामस्वरूप आदिमसंगीत की आधारशिला पर अवस्थित हमारा संगीत आज कहाँ पहुँच गया? पहले उसने प्राकृतिक ध्वनियों से शक्ति ग्रहण की परन्तु आज उसके प्रेरणा-स्रोत विस्तृत हो गये। स्वरों के अनेक अनोखे और सुदृढ़ मेलजोल से अस्वयं हृदयवाहो धुनों की सृष्टि हुई जो आज हमारे लोकगीतों के अंतराल में बिराजकर मानव-मन को आह्लादित कर रही है। इन ध्वनियों के विस्तरेण से यह ज्ञात करना कठिन नहीं है कि आदिमसंगीत की मूलभूत प्रेरणाएँ आज भी उनमें विद्यमान हैं। राजस्थान के मरुप्रदेशों के अच्छे से अच्छे उन्नत लोकगीतों में मरुभूमि पर चलनेवाली उष्ण धूमियों का प्रभाव आज भी विद्यमान है। जैसे जैसलमेर के लंबों के कंडों पर गायेजानेवाले मारुगीतों में भी वही गुंज, जो उनकी विशिष्ट आलापों से प्रकट होती है, आज भी विद्यमान है। यही प्रभाव बीकानेर तथा बाड़मेर की गरम धूपों के बाद आसुमों की प्रतीक्षा में गाये जानेवाले बीमासों में परिलक्षित होता है। बीकानेर के जसवंती साधुओं के अग्नि-नृत्य के साथ गायेजानेवाले गीतों में भी एक विशेष प्रकार की ध्वनि

का सामास होता है, जो दबे हुए मूकानों और भ्रंशवातों से प्रकट होती है। अक्षरों के प्राप्तपात के मूकानों के धनगोत्रों के साथ गावेजानेवाले गीतों में भी प्राकृतिक कितकारियों तथा सीटियों की बहुत ही विविध नकल की जाती है।

यह प्राकृतिक ध्वनियों की प्रतिच्छाया उन सभी गीतों में पाई जाती है, जो प्राकृतिक वातावरण में अधिक संचरित होते हैं। धातुनिक सम्प्रदाय के यांत्रिक वातावरण के संपर्क से ये गीत अपनी इस विशेषता को खो बैठते हैं। प्राकृतिक ध्वनियों का यह प्रभाव इन विशिष्ट गीतों की स्वर-रचनाओं में नहीं होता बल्कि उनके लहजों में होता है। आदिमगीतों की स्वर-रचना में तो कहीं-कहीं ये ध्वनियाँ स्वर-चयन का धंग बन जाती हैं, परन्तु सांस्कृतिक गीतों में ये ध्वनियाँ केवल गाने के लहजों तथा गायकी की शैली ही में सीमित रहती हैं। गीतों की स्वर-रचना और हों और लहजे कुछ और हों ऐसी बात भी नहीं है। स्वर-रचना और उनके लहजों में भी साम्य होना अत्यन्त आवश्यक है। स्वर-विज्ञान का यह स्वाभाविक निमास बिना किसी शास्त्रीय ज्ञान के ही इन गीतों में हुआ है, यही ध्वनि की बात है।

शास्त्रीय संगीत की प्रेरकशक्ति लोकसंगीत

यह तो सर्वसिद्ध बात है कि शास्त्रीय संगीत लोकसंगीत का विकसित रूप नहीं है फिर भी शास्त्रीय संगीत को लोकसंगीत की अनुपम देन है। वह ऐसा सज्जाना है जो शास्त्रीय संगीत को नये-नये रस प्रदान करता है। शास्त्रीय संगीत का शास्त्र संगीत का प्रेरक नहीं बन सकता, क्योंकि शास्त्र कभी प्रेरणा नहीं देता। वह तो कभी-कभी प्रेरणा देने की अपेक्षा उसकी मति को घबकाइ ही करता है। वह उसके उन्मुक्त प्रवाह को रोकने की चेष्टा करता है, उसे सीमाओं में बाँधता है तथा नियमों में जकड़ता है। जब शास्त्र को यह तब कर्तव्य निभाने का काम सौंपा जाता है तो वह प्रेरणा-शक्ति कैसे बन सकता है। धतः संसार की कोई भी कला अपनी प्रेरणाएँ शास्त्र से नहीं लेती। ये अपना प्रेरणा-स्त्र कहीं और जगह ही ढूँढती हैं। लोकसंगीत का प्रवाह, उसका अपरिमित स्वरूप तथा वैविध्य ही शास्त्रीय संगीत के लिए प्रेरणादायिनी शक्तियाँ हैं। लोकसंगीत केवल शास्त्रीय संगीत की प्रेरणा-शक्ति ही नहीं, वह काव्य की धात्मा भी है। शब्द जब अपनी व्यंजनाओं में कमजोर पड़ जाता है तब वह लोकसंगीत का मुँह ताकता है। लोकसंगीत की अनेक ऐसी धात्माएँ तथा मुँकियाँ हैं जो आत्माओं में हृदयगम होती हैं। ये आत्माएँ तथा मुँकियाँ शास्त्रीय संगीत में कभी-कभी-क्यों प्रयुक्त हुई हैं। यह तो

पहले ही सिद्ध किया जा चुका है कि लोकसंगीत में शास्त्रीय रागों का मूल स्वरूप आदिकाल से विद्यमान है। शास्त्रकारों ने उनके अनेक जोड़-तोड़ मिला कर अनेक शास्त्रीय रागों का निर्धारण एवं नियोजन माय किया है। अतः यह स्वाभाविक है कि लोकगीतों के अनेक ऐसे आलाप तथा तान-समूह शास्त्रीय संगीत की रंजकता तथा मनमोहकता को बढ़ाने के लिए उसमें ज्यों-के-स्थों प्रयुक्त हुए हैं। रचौहुई, बनाबटी तथा शास्त्रोक्त नियमों में अकड़ी हुई आलाप-तानों में वह स्वाभाविक भाव-प्रवणता नहीं होती, जो कभी-कभी दीर्घकाल से असंख्य कंटों पर उतरी हुई अनुभूति-संगत लोकतानों तथा लोकधुनों में विद्यमान होती है। ऐसी आलाप-तानों का संघम इन लोकधुनों में से किया जाय तो अनेक पोथियाँ ही भर जावें।

दूसरी प्रेरणा जो शास्त्रीय संगीत लोकसंगीत से लेता है वह है ऐसे विवादास्पद स्वरों के जोड़-तोड़, जो कुछ संगीतज्ञों को ग्राह्य-संगत लगते हैं और कुछ को नहीं। इसी विवाद के कारण बड़े-बड़े विरोधी पक्ष स्थापित हो जाते हैं, बड़े-बड़े विवाद होते हैं और एक पक्ष को विजयी और दूसरे पक्ष को पराजित होना पड़ता है। शास्त्र की दृष्टि से ऐसे निर्णय सही हो सकते हैं, परन्तु लोकव्यवहार से वह ठोक नहीं होते। उस व्यवहार के सूक्ष्म दर्शन लोक-संगीत में ही मिलते हैं, जिससे ही शास्त्रीय रागों का आभास शास्त्रकारों ने प्राप्त किया है और जिस पर शास्त्रीय संगीत का यह विशाल भवन निर्मित हुआ है। इस विवाद का हल यदि लोकसंगीत के व्यवहार से मिल भी जाता है तो शास्त्रीय संगीत के अनेक विद्वान् अपनी हीनता की भावना को दवाने के लिए कभी स्वीकार नहीं करते। परन्तु यह विवाद शास्त्रीय संगीत स्वयं लोकसंगीत के पास जाकर मिटा देता है। मनवाने ही लौकिक व्यवहार में पारस्परिक भेलझेल, आदानप्रदान, तुलना, संवर्धन आदि से यह विचार घन्दर हो घन्दर बैठ जाता है। इस दृष्टि के मूल में लोकसंगीत ही है, जो उन विवादास्पद बातों को अपने व्यवहार में कुछ रूप से दिखाकर ओताओं तथा प्रवोक्तियों पर अपनी अमिट छाप छोड़ देता है। वे विवाद रागों के निपट स्वरों की अवस्थिति के संबंध में नहीं उठते क्योंकि उनका शास्त्र तो सर्वदा ही निर्विवाद रहता है। वे तो स्वरों के आदो-बिबादो पक्ष के अल्प तथा अत्यल्प प्रयोग के संबंध में उठते हैं, जो कभी-कभी शास्त्रविरुद्ध होते हुए भी विशिष्ट राग में माधुर्य उत्पन्न करने के लिए प्रयुक्त होते हैं। उन विवादी स्वरों के अल्प प्रयोग की अनुमति कभी शास्त्रीय संगीत में मिल भी जाती है

तो उसका मुख्य कारण लोकसंगीत ही है, जिसमें ऐसे विवादी स्वरों से प्रभाव उत्पन्न करने के अमूर्त उदाहरण मिलते हैं ।

लोकसंगीत का दूसरा पक्ष ऐसा है, जिससे शास्त्रीय संगीत अत्यधिक मात्रा में प्रेरणा ग्रहण करता है । एक ही लोकगीत में बहुधा एक से अधिक रागों की अवस्थिति रहती है, जो कि उसे प्रतिशय रंग और माधुर्य प्रदान करती है । अनेक लोकगीत ऐसे भी होते हैं जिनमें एक ही राग को सभी हद तक निभाया गया है चाहे उनमें शास्त्रीय रागों के सभी नियम न भी मिलते हों, फिर भी राग की सच्ची प्रतिच्छाया उनमें विद्यमान रहती है । ऐसे लोकगीत जिनमें एक से अधिक रागों का मिश्रण नहीं होता, वे गीत के शौन्दर्यगण की दृष्टि से या स्वर-व्यंजना की दृष्टि से श्रेष्ठ गीत नहीं समझे जाते, जबकि शास्त्रीय संगीत में ऐसे ही गीत श्रेष्ठ समझे जाते हैं, जिनमें एक ही राग का सर्वोत्तम निभाव होता हो । लोकगीतों को सर्वाधिक शौन्दर्य प्रदान करनेवाली शक्ति यही विविध रागों की स्वाभाविक संगति है जो धना-वास ही बिना प्रयास के लोकगीतों की सामाजिक रचना-विधि से हमें उपलब्ध होती है । इन गीतों का चाहे कितना ही वैज्ञानिक विश्लेषण किया जाय, उनके विविध स्वरों के जोड़तोड़ सर्वदा ही रस की निष्पत्ति करनेवाले होते हैं । उनमें उन्हीं रागों की संगति होती है जिनका मिलना स्वाभाविक होता है । ऐसी रागें कभी नहीं मिलती हैं जो विवृत प्रभाव उत्पन्न करती हैं । शास्त्रीय रागों की लोकगीतों की सबसे बड़ी देन यही है । शास्त्रीय रागों में राग-मिश्रण के जो विलक्षण नमूने मिलते हैं, उनके पीछे लोकगीतों की प्रेरणा ही प्रधान है ।

लोकसंगीत की तीसरी सबसे बड़ी देन जो शास्त्रीय संगीत की है वह है उसकी लोकप्रियता । शास्त्रीय संगीत सदा ही शास्त्रों की तरफ मुकता है । शास्त्रीय संगीतकार अन्य संगीतज्ञों के समक्ष अपना बचस्व स्थापित करने के लिए शास्त्रों से ही अपने संगीत को संपन्न करता है और उसके प्रदर्शनकारी पक्ष को ही सर्वाधिक महत्त्व देता है । इसीलिए शास्त्रीय संगीत क्लिष्ट से क्लिष्टतर बनता जाता है और जनश्रुति से अलग होने लगता है । ऐसी स्थिति में लोकसंगीत ही ऐसा पक्ष है, जो उसकी मदद के लिए आता है । संगीत के अन्य स्वरूप जैसे सुगम संगीत, फ़िल्मी संगीत आदि तो उनको प्रेरणा-शक्ति बन ही नहीं सकते, क्योंकि वे संस्कार-संगत संगीत की श्रेणियाँ नहीं हैं । शास्त्रीय संगीत के समकक्ष यदि कोई महत्त्वपूर्ण तथा संस्कारिक श्रेणी है तो वह लोकसंगीत ही की है, जिसकी लोकप्रियता से वह पूर्णरूप से प्रभावित

होता है। वह उसी रागी के स्वाभाविक भिन्नता के संकेत लेता है, उसके स्वाभाविक लहजों, धातुओं तथा मुक्तियों को अतमसात् करता है तथा स्वर-संगीत के अतंरूप प्रकारों को अपने में ग्रहण करके अपने प्राण संजोता है।

लोकसंगीत की चरम प्रवृत्ति

यह तो पूर्व-पृष्ठों में भली प्रकार दर्शाया गया है कि लोकगीतों में उसका संगीतपक्ष प्रधान और शब्दपक्ष गौण होता है। अभी तक शब्दपक्ष की प्रधानता इसलिए समझी गई, क्योंकि अब तक लोकगीतों को एक ही पक्ष में देखा गया है तथा उनके समीक्षकों ने उनके शब्दपक्ष की ही विवेचना की है। हम यह भूल जाते हैं कि लोकगीत की उत्पत्ति के समय स्वर ही प्रधान था और उसका चरम उद्देश्य ही स्वरपक्ष की प्रधानता प्राप्त कर शब्दों से अधिकाधिक मुक्ति प्राप्त करना है। इसका यह तात्पर्य भी नहीं कि लोक-संगीत अपनी सादिय-अवस्था को प्राप्त करने की ओर प्रवृत्त है, जिसमें ध्वनियों की ही प्रधानता है तथा स्वर और शब्द दोनों ही गौण हैं। न इससे यह तात्पर्य है कि वह शास्त्रीय पक्ष की ओर प्रवृत्त है, जिसमें स्वर ही स्वर है, शब्द अस्पष्ट गौण है। ये दोनों ही पक्ष लोकसंगीत की चरम प्रवृत्ति के पक्ष नहीं हैं। चरम प्रवृत्ति का तात्पर्य यह है कि लोकगीत अपने मूलार्थों को पूर्णरूप से निभाते हुए अपने स्वरपक्ष के सौन्दर्य को पहुँचना चाहता है। यही लोकगीतों का चरम सादर्थ्य है, जहाँ तक बिरने ही पहुँचते हैं। अनेक गीत तो ऐसे हैं, जो अपनी प्रारम्भिक अवस्था में निष्कासित होकर स्वर-शब्द का सामंजस्य प्राप्त करते हैं। शब्द के प्राधान्य से मुक्त होते-होते ही स्वरों की अनन्त प्रक्रियाओं में या तो जाते हैं, या शास्त्रीय संगीत के अंग बन जाते हैं। स्वर की चरम सीमा तक पहुँचने के लिए जिन पौषक तत्वों की आवश्यकता होती है, वे जहाँ समय पर उपलब्ध नहीं होते। ऐसे गीतों की अवस्थिति निश्चित है जो इस ओर प्रवृत्त नजर आते हैं। उस चरम सीमा तक पहुँचते हुए गीत लोकजीवन से मुक्त होकर ऐसे कठों पर बिराज जाते हैं, जिनकी पहचान करना असाध्य कार्य है। इस चरम सीमा तक पहुँचे हुए गीत या तो साधु-संतों की प्रगाढ़ साधनाओं के बीच उनकी आन्तरिक गुनगुनाहट या साधना-निरत ध्वनियों में अन्तर्हित रहते हैं, या कहीं शास्त्रीय संगीत की आलाप-तानों में अन्तर्धान हो जाते हैं। वास्तव में लोकगीतों के रूप में इन चरमोत्कर्ष तक पहुँचे हुए गीतों की अवस्थिति अधिक सम्भव नहीं है। वे धुनें अपनी स्वर-रचनाओं की विशेषता के कारण शब्दों से मुक्त होकर अनेक

शोकिया कलाकारों, शोकिया संगीतप्रेमियों के कंठों पर विराज जाते हैं। परन्तु उनका यह जीवन भी अत्यन्त अल्पकालीन है, क्योंकि बिना शब्द की संगति से मानव-कंठ पर वे अधिक समय तक विद्यमान नहीं रहते। वे यदि शब्दों के कारण प्रभुता प्राप्त होते तो उन्हें कागज पर सुरक्षित रखा जा सकता था और वे दीर्घकालीन जीवन पा सकते थे। परन्तु केवल कंठ की गुणगुमाहट के रूप में उनकी अवस्थिति दीर्घकालीन नहीं हो सकती। उनके दीर्घकालीन होने की एक ही शर्त है कि वे जीवन के लौकिक पक्ष से निकल कर अलौकिक साधनों के साथ जुड़ जायें और वे ऐसी रुढ़ि में पड़ जायें कि उनके बिना घाराधना असंभव बन जाय। परन्तु यह स्थिति बहुत संभव स्थिति नहीं है। सहस्रों गीतों में कुछ ही गीत इस स्थिति में मिल सकते हैं।

इस चरम अवस्था में यदि लोकसंगीत की कहीं अवस्थिति मिल सकती है तो वह बाघकारों की धुनों में। यह विशिष्ट दर्जा भी हजारों गीतों में से कुछ ही गीतों की मिलता है, क्योंकि लोकगीतों में स्वर-शब्द-संगति का यह विलीनिकरण अत्यन्त असाधारण किता है। यह विलीनिकरण भी ऊँची गीतों में संभव है बिनकी धुनें माधुर्य, लोकसाक्ष्यता तथा प्रभाव उत्पन्न करनेवाली होती है तथा जो शब्दों के लालित्य पर विशेष निर्भर नहीं रहती। ऐसे गीत अपने स्वर-लाजिब तथा अनुपम हृदयग्राही बंदिषों के कारण लोकजीवन के अत्यन्त रंगीले गीत बन जाते हैं, जिन्हें जनसाधारण हर परिस्थिति में गाता है तथा जो उनके कंठों का हार बन जाते हैं। उनका प्रचार, व्यवहार तथा प्रभावक्षेत्र अत्यन्त विस्तृत होता है। वे जाति, क्षेत्र, परिवार तथा व्यक्ति की भीमा से बाहर निकलकर दीर्घजीवी तथा दीर्घक्षेत्री गीत बन जाते हैं। उनमें शब्दों का प्राधान्य नहीं होता इसलिए अत्येक प्रयोक्ता उनमें आजादी लेता है, अपनी तरफ से उनमें नये शब्द जोड़ता है, पुरानों से मिलवाड़ करता है, फिर भी उनका स्वाभाविक सौन्दर्य अशुण्य बना रहता है। विदग्धजन धुनों का संग्रह करते हैं, ज्वनि-संकलन-बंध पर उनका संकलन करते हैं, कविगण ऐसे गीतों की धुनों पर अपनी कविताएँ रचते हैं, फिल्मों निर्माता ऐसी धुनों को शब्द देकर अपनी फिल्म-रचनाओं में प्रयुक्त करता है। कई शोकिया लोग ऐसी धुनों की इकसाजी धुनें मानकर उन पर आधारित अपने गीत रचकर पुस्तकों प्रकाशित करते हैं तथा अत्येक स्वरचित गीत पर शीर्षकरूप में "तर्ज कलानी" का संकेत करता है। ऐसे गीतों का यह बहुमुखी प्रचार और प्रसार इसी तथ्य की ओर संकेत करता है कि वे गीत अपने शब्दों की संगति से मुक्त होकर अपनी धुनों के कारण ही अमर बन रहे हैं। उनकी वैज्ञानिक अवस्थिति

वाद्य-संगीत की धुन के रूप में है। शब्दों के प्रभुत्व से मुक्त होकर यदि ये धुनें कहीं दीर्घकाल के लिए सम्मानपूर्वक उच्चासीन हो सकती हैं तो वाद्यों पर ही हो सकती हैं। लोकसंगीत में स्वतन्त्र वाद्यसंगीत बहुत ही असाधारण विशेषता है, क्योंकि वाद्यसंगीत के योग्य वे ही धुनें समझी जाती हैं, जिनके बजाने मात्र से श्रोतामण्डल उन मूल गीतों का प्रभाव जगा सके। ऐसे गीत वे ही हो सकते हैं जो अपनी धुनों के कारण ही प्रभुता प्राप्त हों और जो उनके शब्दों की प्रभुता से प्रायः मुक्त हो चुके हों और जिन्हें ओटा वाद्यों पर सुनते ही स्वयं गा उठते हों।

यहाँ एक प्रश्न और उठता है कि क्या प्रत्येक लोकगीत इसी उत्कर्ष को प्राप्त करने को लातामिश्र है? इसमें काफ़ी हद तक सच्चाई का अंश है, क्योंकि शब्दों की सर्वश्रेष्ठता सदा ही स्वर से कम होती है। शब्दों का प्रसार विविध क्षेत्र तथा समाज तक ही सीमित रहता है। परन्तु स्वरों की प्रायः कोई सीमा नहीं होती। वे सर्वश्रेष्ठतम, सर्वश्रेष्ठ तथा सर्वप्रिय होते हैं। इसीलिये स्वर सकीर्ण दायरे से बाहर निकलने की चेष्टा में सदा ही शब्दों से मुक्त होने की कोशिश में रहते हैं, चाहे उनकी संगति से कितनी ही रसनिष्पत्ति क्यों न होती हो। वे सदा ही इस कोशिश में रहते हैं कि वह रसनिष्पत्ति उन्हें शब्द-संगति के बिना ही मिल जाय। यह चेष्टा प्रत्येक लोकगीत में सदा ही विद्यमान रहती है, चाहे उसे सफलता मिले या न मिले। अनेक ऐसे लोकगीत हैं जो इस स्थिति तक पहुँच भी जाते हैं, परन्तु अधिक समय तक स्थिर नहीं रहते। अनेक ऐसे सामाजिक और भाषात्मक कारण होते हैं, जो उन्हें इस स्थिति तक नहीं पहुँचने देते। अधिकांश धुनें तो शब्दों के साथ चिपकी रहती हैं। कुछ ऐसी भी होती हैं जो इस स्थिति को प्राप्त करने से पूर्व ही समाप्त हो जाती हैं और कुछ ही ऐसी हैं, जो शब्दों के अज्ञान से मुक्त होकर आकाशमिक सिंघात में लिपटकर दीर्घजीवी हो जाती हैं।

लोकसंगीत और सामाजिक परिष्कार

लोकसंगीत केवल मनोरंजन और आत्मानन्द का ही साधन नहीं है, उससे कहीं अधिक उसका सामाजिक महत्त्व है। जिस जाति या समाज में लोकसंगीत का प्रचलन नहीं है, वह शय-द्वेष, पारस्परिक विद्वेष तथा पारिवारिक झगड़नों में पड़ी रहती है। यह भी ध्यान देने लायक हो चुका है कि जिस जाति में लोकसंगीत का सर्वाधिक प्रचलन है, उसमें मुकदमेबाजी तथा लड़ाई-झगड़े कम होते हैं। यह ऐसी सांस्कृतिक प्रक्रिया है जो मनुष्य के भावों का संस्कार

करती है, विकृत भावों को सही दिशा देकर उसको मधुर बनाती है। वह मनुष्य जो माता नहीं, उसकी ओघ जल्दी आता है और वह लड़ता-भगड़ता भी बहुत है। उसके पारिवारिक और सामाजिक सम्बन्ध अच्छे नहीं होते। लोकसंगीत सारे समाज का संगीत है। किसी व्यक्ति, परिवार, गुट या क्षेत्रविशेष का नहीं। वह सबका है, अतः सबके मित्राण के लिये वह एक सामान्य रंगमंच है। वहाँ सभी लोग भेदभाव रहित मिलते हैं, गाते हैं और मिल-बैठकर आनन्द मनाते हैं। यहाँ तक कि यदि कोई पारस्परिक विद्वेष के कारण नहीं भी बीजते हैं तो भी सामूहिक गान के समय वे सब मिलकर गाते हैं।

लोकसंगीत के विविध रंगमंच हैं, मंदिर, गाँव का चौराहा, घर का आँगन, सांस्कृतिक मेले, बाजार, हाटवाट, बास-बगीचे, सेत, छल्लहान, देवल, मठ आदि-आदि। वहाँ मनुष्य अकेला नहीं गाता। वैयक्तिक आत्मव्यंजना लोकगीतों में प्रायः नहीं के बराबर है। अतः जातीय, सामाजिक तथा राष्ट्रीय संगठन का यह सबसे अधिक शक्तिशाली मंच है, जिसके द्वारा जिससे हुए समाज तथा परिवार पुनः जुड़ जाते हैं, ओष आनन्द हो जाता है, विद्वेष मिट जाता है और प्रेम, सौहार्द तथा दया के अमृत स्रोत बहने लगते हैं। संगीत की इस अमोघ शक्ति का कौन मुकाबला कर सकता है? ये ही लोकगीत विरहिणी स्त्री के विदग्ध हृदय को शान्ति पहुँचाते हैं, माता-पिता, भाई-बहिन, परिवार, सास-बहू, देव, समाज, जाति, धर्म की तरफ कर्तव्यपालन का पाठ पढ़ाते हैं। इन स्नेह-संबंधों की पवित्रता सदा ही अधुण्य बनी रहे, इस और ये लोकगीत सदा ही संकेत करते रहते हैं। ये ही लोकगीत मानव-कंठ के द्वार बनकर अमृत मुख का अनुभव कराते हैं, कर्तव्यच्युत को कर्तव्य का रास्ता दिखाते हैं, संतप्त हृदय को मुख पहुँचाते हैं, अतीत की मधुर स्मृतियों को ताजा करते हैं तथा वर्तमान और भविष्य के लिये हममें शक्ति का संचार करते हैं। इन्हीं लोकगीतों की स्वर-सहरीयां नवीन गीतों की ओर हमें प्रेरित करती हैं और इस तरह गीतों की इस अमर परम्परा का चक्र चलता ही रहता है।

लोकसंगीत के पोषक तत्व

लोकसंगीत की पुष्ट करनेवाली सबसे महान् शक्ति सामाजिक प्रतिभा है। सांस्कृतिक धरातल समान होते हुए भी कभी-कभी जातिगत प्रतिभा लोकसंगीत को सुसज्ज करने में सहायक होती है। कई जातियाँ स्वभाव से ही संगीत के विभूषण तत्वों से विभूषित होती हैं। जिस समाज या क्षेत्रविशेष

में ऐसे तत्त्वों का बाहुल्य है, वहाँ लोकसंगीत को विशेषरूप से पोषण प्राप्त होता है और सब दृष्टिसे तो ऐसे ही स्थलों से लोकगीतों की प्रारंभिक निष्पत्ति भी होती है। ऐसे तत्त्व स्थान-संगत नहीं, जाति-संगत होते हैं। इन जातियों की बंशपरम्परा से ही ये तत्त्व विरासत में मिलते हैं, जो तमिक अवसर पाकर सामाजिक पोषण पाने लगते हैं। लोकसंगीत की दृष्टि से अधिकांश प्रतिभाएँ ऐसी ही जातियों में छिपी रहती हैं। इन जातियों से तात्पर्य संगीत की व्यवसायिक जातियों से नहीं है बल्कि उन जातियों से है जिनका संगीत व्यवसाय नहीं है, बरन् जिनमें संगीत की बंशानुगत प्रतिभा होती है। जब ये गीत इनमें संचरित होते हैं तो उनको ये जातियाँ अपनी बंशानुगत प्रतिभा तथा स्वर-शब्द-संगति से ऐसे मधुर तत्त्व प्रदान करती रहती हैं, जिनसे लोकगीतों की संचरण और प्रभावशक्ति बढ़ जाती है।

इन पोषक तत्त्वों में समाज के सांस्कृतिक घरातल का महत्त्वपूर्ण स्थान है। यदि समाज होनाबस्वा को प्राप्त होता है तो कला के प्रति उसकी जागरूकता नष्ट भी हो जाती है और लोकगीतों को पोषण प्राप्त होने की अपेक्षा उनकी स्वयं की प्रतिभा भी घटने लगती है। सुसंस्कृत और सम्य समाज लोकगीतों को अपना धर्मकार बनाये रखता है और उसके प्रत्येक सांस्कृतिक, पारिवारिक और सामाजिक समारोह की वे जोभा बनते हैं।

लोकगीतों के पोषक तत्त्वों में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व परंपरागत संस्कृति के प्रति भावना है। जिस समाज में अपनी संस्कृति के प्रति कोई भावना नहीं है तथा जो बाह्य प्रभावों से प्रभावित होकर अपनी सांस्कृतिक परम्परा को तो बँटा है, वह समाज अपने लोकगीतों के प्रति उदासीन सा रहता है। अपनी धर्मात् की धाती पर गर्व का अनुभव करनेवाले सुसंस्कृत समाज में ये लोकगीत सर्वाधिक पोषण प्राप्त करते हैं। लोकगीतों के पोषक तत्त्वों में सामाजिक समता, स्वस्थ सामाजिक मस्तिष्क तथा अध्यात्मिक जीवन अत्यन्त सहायक है। कलहपूर्ण समाज, संघर्षमय जीवन, असंस्कृत तत्त्वों का प्रभुत्व तथा जातिगत सामाजिक व्यवधान लोकगीतों के शत्रु हैं। ये तत्त्व आज सर्वाधिक वृद्धि पा रहे हैं, इसीलिए लोकगीतों के प्रति सामाजिक उदासीनता भी बढ़ रही है।

लोकगीतों के पोषण में स्त्रियों का बहुत बड़ा हाथ है। उन्होंने ही लोकसंगीत की अधुण्डा धाराएँ सुरक्षित रखी हैं। बालक का जन्म, विवाह, त्योहार, पर्व, संस्कार, पेंने, उत्सव, रात्रि-जागरण, दिव-कनोतिषाँ आदि अवसरों पर गायेजानेवाले सभी गीत स्त्रियों द्वारा ही गाये जाते हैं। सब दृष्टिसे तो लोकगीतों को सुरक्षित और पुष्ट करनेवाली स्त्रियाँ ही होती हैं।

लोकगीतों के पोषक तत्वों में सामाजिक भावप्रवणता का प्रमुख स्थान है। यह प्रवणता आज के सांघिक जीवन में कम होती जा रही है। मनुष्य बुद्धिजीवी होता जा रहा है अतः साहित्य, संगीत तथा कला-सर्जन के कार्य में यह स्थिति घातक सिद्ध हो रही है। जहाँ समाज का भावपक्ष दुर्बल हो जाता है या समाप्त हो जाता है और बुद्धितत्वों का बाहुस्य होता है वहाँ कला, लोकानन्द और आत्मानन्द से दूर हो जाती है। ऐसी स्थिति में मनोरंजित और मनोरंजक की दो प्रलय-प्रलय श्रेणियाँ बन जाती हैं और कला आत्मानन्द की वस्तु न रहकर केवल मनबहलाव की वस्तु बन जाती है। यह मनोरंजक का विशिष्ट वर्ग जनता को मनोरंजित करता है और सामाजिक तथा सामुदायिक मनोरंजन का पक्ष सदा के लिए उठ जाता है।

लोकसंगीत के पोषक तत्वों में संगीत का बाह्य आदान-प्रदान भी प्रमुख भाग धरा करता है। जहाँ विविध क्षेत्रीय, जातीय, सामाजिक एवं सांस्कृतिक तत्वों का पारस्परिक मेल होता हो वहाँ मेलजोल, सहयोग-संसर्ग से गीतों को पोषण मिलता है। जहाँ ऐसे अवसर अधिक होते हैं, वहाँ का संगीत एक दूसरे से पोषण-तत्त्व प्राप्त करके सम्पन्न और समृद्ध बनता है। जो समाज आदिवासी समाज को तरह अपने आपको प्रलयप्रलय तथा सांस्कृतिक आदानप्रदान और सम्पत्ता के प्रसंगों से बचा-बचाकर रखता है, उसकी सांस्कृतिक सम्पत्ति कृपण के धन के समान जहाँ की वहाँ रहती है।

लोकसंगीत की निष्पत्ति के लिये सांस्कृतिक संघर्षण, भावात्मक उषल-पुषल तथा आध्यात्मिक आन्ति का वातावरण अत्यन्त अनुकूल होता है। लोकगीतों के पौष्टिक संघर्षण से अनेक सांस्कृतिक तत्व मिलते हैं, एक दूसरे से बिछुड़ते हैं, नये तत्व आते हैं, पुराने सड़खड़ाते हैं, नवीन धरातल बनते हैं, जिनसे गीतों की स्वर-शब्द-संगति में विनयण ताजगी प्राप्ति है। भावात्मक उषलपुषल, धार्मिक संघर्ष तथा राष्ट्रीय उत्कर्ष-अपकर्ष के वायु-मंडल ही में नवीन रचनाओं के पोषक तत्वों का प्रादुर्भाव होता है। जब वैयक्तिक और सामाजिक जीवन में निराशा उत्पन्न होती है तब आध्यात्म की जरूरत भी जाती है। ऐसे ही समय धार्मिक लोकगीत, भजन आदि का मृजन होता है।

शब्दसापेक्ष और स्वरसापेक्ष लोकगीत

लोकगीतों को लोककाव्य की संज्ञा न देकर गीत की संज्ञा इसलिये दी गई है कि उनमें गेय गुण विशेष है। विमुक्त साहित्यिक कृतियों में भी कविता

और गीत की अवस्थिति ध्वन-ध्वन वर्णों में है, जैसे कुसुमीकृत रामायण महाकाव्य है और गीतावली गीतिकाव्य । रामचरितमानस में काव्यतत्त्व विशेष है और गीतावली में गेय तत्त्व अधिक । ठीक यही स्थिति लोकावली की नहीं है । लोकगीतों का गेय तत्त्व साहित्यिक गीतों के गेय गुणों से बहुत भिन्न है । साहित्यिक गीतों में कविता को किसी भी धुन में गा लेने से बह गीत की खेती प्राप्त कर लेती है, परन्तु लोककाव्य अथवा लोककविता को गा लेने से गीत नहीं बन जाता । साहित्य में तो ध्वनविहीन तथा अनुकान्त गद्य को भी गद्यगीत की संज्ञा दी गई है, परन्तु अनुकान्त और ध्वनहीन लोकमधुगीत की कल्पना ही नहीं की जा सकती । लोकगीतों की कविता साहित्यिक गीतों की कविता के समान नहीं है । लोकमानस में स्वतन्त्ररूप से कवित-रचना की जाति कहीं से या सकती है, उसके लिये विशिष्ट संस्कार, शिक्षा तथा साहित्यिक स्तर की आवश्यकता होती है । फिर भी यह प्रश्न उठता है कि लोकगीतों में काव्य की इतनी ऊँची उठान कहीं से आई ? ये जीवन के ऐसे पहलुओं को स्पर्श करते हैं तथा उनकी अभिव्यञ्जनाएँ इतनी मार्मिक होती हैं कि बुद्धि काम नहीं करती । लोकगीत में जिस विषय का प्रतिपादन होता है तथा उसे जितने सुन्दर ढंग से निभाया जाता है, उतना कोई महान् भाषार्थ भी नहीं कर सकता । विषय और अभिव्यञ्जनाओं का सुन्दर प्रतिपादन, शब्दों का सुन्दर चुनाव तथा उनकी समुचित व्यञ्जनाशक्ति, सामाजिक जीवन की मुक्ति-युक्त मार्मिक स्थितियाँ, चारित्रिक वर्णन में स्वाभाविकता तथा सामाजिक मूल्यों का सुसज्ज तथा यथातथ्य चित्रण, भावों और व्यक्तियों की उत्कृष्टता तथा उनका समष्टिगत निभाव, ये सब गुण लोकगीतों के साहित्य में इतने सुन्दर ढंग से निभाये गये हैं कि कभी-कभी यह प्रश्न उठता है कि ऐसी कृतिवाँ लौकिक जीवन में बिना साहित्यिक ज्ञान के कैसे संभव हुई ? इन सबके पीछे एकमात्र तत्त्व यही है कि इनकी निष्पत्ति मार्मिक स्वरों के माध्यम हुई है । स्वर-शब्द-संगति के पीछे किसी व्यक्ति, परिवार, प्रतिभा तथा क्षेत्राधिकार का ह्रास नहीं । ये समष्टिगत कृतिवाँ हैं, घसंख्य जनसमुदाय की मिलीजुली योग्यता, अनुभू-तिवाँ, प्रतिभाएँ उनके पीछे क्षिती हुई हैं, तनी यह मौल्य संभव हुआ है । गीतों में शब्द के अनुकूप ही स्वर-संगति का चमत्कार यदि कहीं देखा है तो इन गीतों में ही देखा जा सकता है ।

साधारणतः लोकगीतों की स्वर-रचना तथा शब्द-रचना में मौल्य-सामञ्जस्य रहता है, परन्तु अनेक गीत ऐसे भी हैं, जिनमें इस तथ्य का निभाव पूरी तरह नहीं हुआ है । कुछ लोकगीत अपनी स्वर-रचना के लिये जाने गये

है तथा कुछ अपने साहित्यिक गुणों के कारण ही प्रचलित हुए हैं। अनेक गीत ऐसे भी हैं, जिसकी स्वररचना अत्यन्त प्रौढ़ और समृद्ध है, परन्तु जिनका साहित्यिक पक्ष इतना विचारा हुआ नहीं है। ऐसे गीत स्वरप्रधान गीत हैं। इनका महत्त्व केवल उनकी सुगंधुर धुनों के कारण ही है। ऐसे गीतों की प्रशंसा सदा ही शब्दों से मुक्ति पाने की होती है, जिससे स्वर प्रसुप्ता रह जाते हैं और शब्द मौका पाकर बदलते रहते हैं। परन्तु साहित्यिक गीतों में शब्द-सत्य कभी भी स्वर-सत्य से घलग होने की चेष्टा नहीं करते। वे सदा ही एक दूसरे के साथ जुड़े रहते हैं। एक स्वरप्रधान राजस्थानी लोकगीत स्वरलिपि सहित उद्धृत किया जाता है।

टिड्डी गीत

आबियो गावे रे टीहु धरती धूजे रे
 धूजे म्हारे टीहुए री पाँव - टीहुषा रे लाल
 म्हारा टीहुषा रे लाल - टीहुषा रे लाल
 आबियो बररे धरती भीजे रे
 भीजे म्हारा टीहुए री पाँव - टीहुषा रे लाल
 म्हारा टीहुषा रे लाल - टीहुषा रे लाल
 मोठ बाजरो सगळो ई लाग्यो रे
 लाग्यो म्हारी हरयोही जवार - टीहुषा रे लाल
 काचर्या ई लाग्यो म्हारा मतीरा ई लाग्यो रे
 लाग्यो म्हारा सजना रो खेत - टीहुषा रे लाल
 म्हारा टीहुषा रे लाल - टीहुषा रे लाल
 म्हारोहे खेत में फेर मती गावे रे टीहु
 बीषा कक रे जूवार - टीहुषा रे लाल
 म्हारा टीहुषा रे लाल - टीहुषा रे लाल

स्वरलिपि (ताल दीपचंदी)

| | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|---|----|---|----|----|----|----|----|----|---|----|---|
| ग | प | — | ग | प | ग | सा | सा | — | सा | सा | — | सा | — |
| आ | बि | ३ | सी | ३ | गा | ३ | जे | ३ | रे | टी | ३ | हु | ३ |
| सा | स | — | स | — | स | स | स | प | — | स | प | स | — |
| ध | र | ३ | लो | ३ | ३ | ३ | पु | जे | ३ | रे | ३ | ३ | ३ |

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----|----|----|------|---|----|----|----|-----|---|------|----|----|-------|
| म | प | — | म | — | ग | — | म | प | — | म | — | ग | रे |
| पू | जे | ५ | म्हा | ५ | रे | ५ | टी | हू | ५ | एं | ५ | री | ५ |
| रे | म | ग | — | — | — | ग | ग | म | — | सा | म | ग | सा |
| पां | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ख | टी | हू | ५ | मा | ५ | रे | ५ |
| सा | — | सा | सा | — | सा | नी | सा | ग | — | म | प | ग | म |
| सा | ५ | ख | म्हा | ५ | रा | ५ | टी | हू | ५ | पा | ५ | रे | ५ |
| म | नी | म | — | — | — | — | — | — | — | म | ग | सा | ग |
| सा | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ |
| म | म | — | — | — | — | — | — | — | — | ग | प | म | ग |
| ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ |
| सा | — | — | — | — | — | — | — | — | — | सा | सा | — | सा नी |
| ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ख | म्हा | ५ | रा | ५ |
| सा | ग | — | म | प | ग | म | पम | नीप | — | — | — | — | — |
| टी | हू | ५ | सा | ५ | रे | ५ | सा | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ |
| प | — | — | म | ग | सा | ग | ग | म | — | — | — | म | — |
| ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ५ | ख | ५ |
| म | म | — | सा | म | ग | सा | सा | — | — | — | — | सा | — |
| टी | हू | ५ | मा | ५ | रे | ५ | सा | ५ | ५ | ५ | ५ | ख | ५ |
| × | | | २ | | | | ० | | | ३ | | | |

(जिस गीत भी इसी धुन में गावें ।)

इस गीत में एक कुपक टिट्टियों से कहता है कि कुपा करके मेरे स्रोत में दुबारा वर्षापूर्व नहीं करे, क्योंकि पहले भी मेरा भारी भूकसान हुआ है । इस अनुभवयुक्त कवन की बार-बार आवृत्ति हुई है । समस्त गीत में शब्दों का

कोई महत्त्व नहीं है, न उनसे कोई काव्य की ही अभिव्यक्ति होती है, परन्तु स्वररचना इतनी मधुर और मासिक हुई है कि उसे सुनकर किसी का भी हृदय द्रवित हो सकता है। इस गीत में से यदि शब्दों का लोप भी हो जाय तो भी स्वर अपनी मुद्व रचना के कारण समुष्ण रह सकते हैं।

लोकगीतों का साहित्यिक पक्ष सरल, स्वाभाविक तथा साहित्यशास्त्र की पैचीदगियों से मुक्त होता है। उसको प्रौढ़ता और व्यञ्जकता प्रदान करने-वाला काव्यशास्त्र नहीं है, वह उसका स्वर-पक्ष ही है। कुछ लोकगीत तो ऐसे भी हैं, जो केवल धुन मात्र हैं। कुछ ही शब्द असंयत रूप से उनके साथ जुड़े हुए होते हैं। ऐसे गीतों की धुनें ही इतनी शक्तिशाली होती हैं कि वे स्वभाव से ही शब्द-शक्ति को धपने से दूर रखती हैं। शब्दों की बांझित शक्ति उन्हें अपने स्वरों से ही प्राप्त होती है। वे इस स्थिति की प्रतीक्षा में रहते हैं कि शेष-शब्द भी उनसे सदा के लिये मुक्ति पा जावें; परन्तु विपरीत इसके गीतों का शब्दपक्ष सर्वदा ही स्वरों को पकड़े रहना चाहता है, क्योंकि जन-सावस भी उन गीतों को उनकी मधुर और प्रभावशाली धुनों के कारण ही पकड़े रहता है।

लोकगीतों के साहित्यिक पक्ष के संबंध में एक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि श्रृंगारिक और पारिवारिक गीतों का ही साहित्यपक्ष प्रबल होता है। मनुष्य में पारिवारिक भावनाएँ सर्वाधिक प्रबल होती हैं, वह प्रतिदिन उन्हीं में विचरता है और ज्ञाता प्रकार के कड़वे और मोठे अनुभव करता है; उनके प्रति उसकी भमता और वैयक्तिक भावना लिपटी रहती है। अपने दुःख-मुख, आनन्द-उल्लास की अभिव्यक्ति का वही एकमात्र साधन है। पारिवारिक जीवन के अनेक पहलुओं के बीच वह गुजरता है। पति-पत्नी, माता-पिता, ननद-भोवाई, प्रेमी-प्रेमिका आदि अनेक मधुर पारिवारिक संबंधों में वह गुच्छता है और परिवार की भूमिका में जीवन के अनेक अनुभव प्राप्त करता है। मानवी भावनाओं में जूड़े हुए ये मधुर संबंध मनुष्य को विरह-मिलन, संयोग, मैत्री, स्नेह, प्रेम तथा भमता के अनेक क्षेत्रों में प्रवेश कराता है और वह इन जीवन-तत्त्वों से परिपुर्ण और भावनाओं से भराबोर अपनी अनुभूतियों के मोतियों को स्वरों के धाने में पिरोता है। ये अनुभूतियाँ धीरे-धीरे एक से अनेक की तथा व्यक्ति से समष्टि की अनुभूतियाँ बन जाती हैं और सुन्दर, श्रृंगारिक और पारिवारिक लोकगीतों में प्रकट होती हैं। इन सब वैविध्यपूर्ण और सारगर्भित अनुभूतियों की व्यक्त करने का सर्वाधिक प्रबल माध्यम शब्द

ही है। यहाँ स्वरशब्द की शक्ति को नहीं पहुँच सकता। यही कारण है कि पारिवारिक और भू-भारिक गीतों का साहित्यिक पक्ष प्रबल होता है। वे इसी पक्ष के कारण मनुष्य की अत्यन्त मूल्यवान् धरोहर बने रहते हैं।

अन्य स्वरपक्षीय गीतों का संचरण परिवार के साथ संस्कारक्य में परम्परागत परिजन के माते उत्सव, त्योहार, विवाह, एवं आदि के उपयोजन होता है और समाज के साथ उनका संबंध समष्टिगत तथा सामुदायिक होता है। क्योंकि ये गीत सामाजिक और सामुदायिक धरातल पर बिचरते हैं, तथा सहस्रों घर-नारी उन्हें एक साथ गाते हैं अतः उनका संचरणक्षेत्र बहुत बड़ा होता है तथा असेक्य जन-समुदाय की स्मृतियों में उनका सदा ही सजीव रहना आवश्यक होता है, इसीलिए ये शब्दों के बोझ से हल्के रहते हैं।

गीत के साहित्य तथा स्वरपक्ष की आदर्श संयुति उसकी आदर्श स्थिति में अवश्य है, परन्तु यह अवस्थिति बहुत कठिन है। जहाँ शब्दपक्ष प्रबल होता है वहाँ स्वर की बरना ही पड़ता है और जहाँ स्वरपक्ष प्रबल होता है, वहाँ शब्दपक्ष को झुकना ही होता है। अतः लोकगीतों का स्वर-शब्द-संतुलन तभी काव्यम रह सकता है, जब उनके साथ कुछ संस्कारिक परम्पराएँ जुड़ जाती हैं। ऐसी स्थिति में कोई भी परिवर्तन अवधिकार चेष्टा और सामाजिक अपराध समझा जाता है। स्वरपक्षीय गीतों का संचरणक्षेत्र सर्वाधिक विज्ञान, उनका जीवन अधिक लम्बा तथा उनके सामाजिक तथा सामुदायिक गुण अधिक प्रबल होते हैं। साहित्यपक्षीय गीतों का संचरणक्षेत्र अपेक्षाकृत छोटा होता है और वैयक्तिक और पारिवारिक दायरे में अधिक लिपटा रहता है।

लोकगीतों का रचनाकाल तथा स्थायित्व

किसी भी रचना की आयु का अनुमान बहुधा उसके रचयिता से लगाया जाता है, परन्तु जिस रचना के रचयिता का ही पता नहीं और जिसका कोई एक रचयिता नहीं, उसके रचनाकाल का कैसे पता लगाया जाय, यही सबसे बड़ी कठिनाई है। यदि लोकगीत किसी एक रचनाकार की कृति के रूप में मान्यता प्राप्त है तो निश्चय ही उसे लोकगीत की श्रेष्ठ पदवी मिली है। लोकगीत समाज की धरोहर है। अनेक रचनाकारों की प्रतिभा के परिणाम-स्वरूप उसका स्वरूप होता है, अतः किम सुग को क्षाप उस पर लगट है यह जानना बहुत ही कठिन है। एक बहुत ही महत्वपूर्ण बात यह है कि किसी भी लोकगीत पर किसी कालविशेष की क्षाप प्रकृति नहीं रहती। कभी-कभी

अज्ञानवश कई महानुभाव यह कहते देते गये हैं कि अमुक गीत पर हिमाल माया का प्रभाव है तथा अमुक पर छाब से ५० वर्ष पूर्व की ब्रजभाषा की छाप है। कुछ लोग यह भी कहते हैं कि अमुक लोकगीत हिन्दी का है और अमुक उर्दू का तथा अमुक गीत की रचनाविधि १०० वर्ष पहले की है।

उक्त सभी घटकलों के पीछे लोकगीत विषयक सैद्धान्तिक विश्लेषण की कमी है। सर्वप्रथम तो यह मान लेना चाहिये कि लोकगीत एक निर्मल निर्मल की तरह है, जो प्रतिपल बढ़ता रहता है। उसमें अनेक छोटे बड़े भरने मिलते रहते हैं और उसके प्रवाह और गतिशीलता को कायम रखते हैं। यदि यह प्रक्रिया बन्द हो जावे तो लोकगीत की स्वामायिक प्रकृति विकृत हो जाती है और वह लोकगीतों के दर्जे से गिर जाता है। किसी भी रचयिता के कंठ से उद्भासित हुआ गीत यदि समाज के कंठ पर उतरने की क्षमता रखता है तो वह तत्काल ही उस प्रक्रिया में संचरित होने लगता है, सहस्रों कंठों पर चढ़कर उसके स्वरो तथा अमिष्वचनाओं में प्राञ्जलता और प्रौढ़ता का संचार होने लगता है और उस पर से रचयिता का व्यक्तित्व समाप्त होकर समस्त समाज का व्यक्तित्व अंकित हो जाता है। मूल रचयिता के गीत का स्वरूप उसी तरह का होता है, जिस तरह एक संकीर्ण कृपकाय निर्भर का अपने उद्गम स्थल पर होता है और बाद में जिसके साथ सहस्रों निर्भर मिलकर जिसे एक गंभीर तथा भीमकाय नदी का व्यक्तित्व प्रदान करते हैं। किसी भी लोकगीत में यह प्रक्रिया शाश्वत रहती है। पार्थिव नदी भले ही अपने स्वरूप को अधिक समय तक कायम न रख सके, परन्तु लोकगीत अपने शाश्वत निर्भरी स्वरूप को नहीं छोड़ता। यदि कोई लोकगीत किसी कारणवश अपने इस स्वभाव को त्याग देता है तो निश्चय ही वह अपने दर्जे से गिर जाता है और धीरे-धीरे वह प्रचलन से बाहर होकर लुप्त भी हो जाता है। लोकगीतों की यह शाश्वत प्रक्रिया हजारों गीतों को जन्म देती है। उनमें से अनेक अपनी दुर्बलता के कारण धीरे रास्ते चलकर बैठ जाते हैं, कुछ समाप्त हो जाते हैं, कुछ लड़खड़ाने लगते हैं और कुछ मैयावी तथा मशक गीत बन निकलते हैं और श्रेष्ठों वर्षों तक जीवित रहते हैं।

इस विश्लेषण के अनुसार किसी भी सजीव लोकगीत की भाषा-बीबी पुरानी नहीं पड़ती, न उसकी अमिष्वचनाएँ, उसके विषय एवं संदर्भ ही पुराने पड़ते हैं, यतः किसी भी क्षेत्रीय भाषा के लोकगीत अपनी स्थलीय नवीनतम भाषाओं में ही जीवित रहते हैं। उनकी भाषा की प्रकृति कभी पुरानी नहीं

पड़ती। यह बात दूसरी है कि किसी क्षेत्र के लोकगीत की भाषा उसी भाषा के सुदूर क्षेत्र के उसी लोकगीत की भाषा से भिन्न है, परन्तु एक ही क्षेत्र में प्रचलित उसी लोकगीत की भाषा की जैसी नवीनतम भाषा-शैली के ही अनुरूप होगी। अन्यथा यह मान लेना चाहिए कि वह लोकगीत भूतश्राव हो चुका है और वह लोकगीतों के दर्जे से गिर गया है। वह केवल इतिहास के पन्नों में लिखने योग्य गीत है, जो अपनी स्वाभाविक पुर्वतता के कारण अब लोकगीत नहीं रहा है।

सजीव लोकगीत समाज से सदैव प्रेरणा लेता रहता है। उसकी अभिव्यञ्जनाओं में सामाजिक अभिव्यञ्जनाओं के अनुरूप ही संशोधन होता रहता है, भाषा भी प्रचलन के अनुसार बदलती रहती है तथा स्वरों में सामाजिक भावनाओं के अनुरूप परिवर्तन, परिवर्धन होता रहता है। लोकगीत समाज के बदलते हुए स्वरूप का सच्चा दर्पण है। वहाँ एक बात का उल्लेख कर देना आवश्यक है कि किसी लोकगीत को सुनकर हम इतिहास या घटीत का चित्र अंकित नहीं कर सकते। किसी ऐतिहासिक तथा धार्मिक व्यक्तिविशेष के गीतों के सैकड़ों संकलन हमारे साहित्य में हुए हैं जिनसे तत्कालीन सामाजिक, धार्मिक तथा राजनैतिक जीवन का बली प्रकार अनुमान लगाया जा सकता है। राजस्थान का सच्चा इतिहास तो इन्हीं बीरगीतों तथा काव्य-अर्थों से लिखा गया है। इसी तरह रामायण तथा महाभारत से तत्कालीन सामाजिक तथा राजनैतिक जीवन का बली प्रकार अंदाज लगाया जा सकता है। परन्तु नोकरीतों से यह अंदाज नहीं लग सकता। व्यक्तिविशेष के गीत व्यक्ति के स्वयं के होते हैं। उनमें उसकी स्वयं की वे अनुभूतियाँ तथा भावनाएँ व्यक्त रहती हैं, जिनमें उसका स्वयं का अग्रस्त है। यह आवश्यक नहीं कि समाज उन्हें स्वीकार करे या उनके प्रति अपना ममत्व प्रकट करे। वे कृतियाँ ऐतिहासिक कृतियाँ हैं। भाषा, भाव, शैली तथा अभिव्यञ्जनाओं की दृष्टि से रचयिता स्वयं ही उनके लिए उत्तरदायी है, समाज नहीं। यदि रचयिता बहुभूत, लोकप्रिय तथा लोकमानस का परम धारक है तो उसकी कृतियों में समाज चिहित होगा, परन्तु फिर भी उसकी रचनाएँ सामाजिक रचनाएँ नहीं हो सकतीं, उनमें संशोधन परिवर्धन भी एक तरह से सामाजिक अपराध ही समझा जायेगा, अतः उनका काल-निर्धारण बड़ी सात्तानी से हो सकता है। वे रचनाएँ नामांकित न भी हों और वे लोकरचनाओं में पुलभित भी गई हों तो भी उनकी शैली, भाषा एवं स्वर-संयोजन की प्रकृति, भावामिव्यञ्जना तथा विषय-प्रतिपादन

की परिचायी से उनका काल-निर्धारण हो सकता है। परन्तु सोकरचनाओं के निरन्तर निर्भरो स्वभाव के कारण यह कार्य दुर्लभ ही नहीं असंभव भी है।

यहाँ तक भी देखा गया है कि कई वर्ष पूर्व रचित लोकगीत आज भी अपने नवीन रूप में विश्वमान हैं। उस गीत में कोई भी ऐसी बात नहीं जो उसे नवीनतम गीत का दर्जा नहीं देता हो। लोकगीत का दर्जा उसे इसीलिये प्राप्त है कि उसका प्रचलन अनेकों वर्षों से विस्तृत क्षेत्र में विशाल समाज द्वारा होता है और समाज ही अपने को उसका रक्षिता मानकर उसे अपनी धरोहर समझता है। कभी-कभी लोकगीतों के ऐसे पुराने संस्करण भी मिल जाते हैं जो किसी की पुरानी चौपड़ी में लिखे हुए हैं या छिपे हुए हैं। उनमें ऐसे अनेक गीतों के पुरातन संस्करण भी उपलब्ध होते हैं जो नवीन संस्करणों से सर्वथा भिन्न हैं। वे गीत संगीत, साहित्य तथा समाज-विज्ञान की दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण गीत होते हैं और इस दिशा में कार्य करनेवालों के लिये अत्यन्त सुव्यक्त सामग्री हैं। इन गीतों के अध्ययन से स्पष्ट रूप से यह पता चल सकता है कि किन-किन महत्वपूर्ण प्रक्रियाओं के बीच उसी गीत का आधुनिक संस्करण भुजरा है। मोटे-मोटे रूप में वे प्रक्रियाएँ इस प्रकार होती हैं—

(१) स्वर-निर्माण की दृष्टि से पुरातन संस्करण अधिक सरल तथा न्यूनतम स्वरों में रचा हुआ होता है। आधुनिक संस्करण में स्वरों का अवन विस्तृत तथा उनके उतार-चढ़ाव अधिक तीव्र होते हैं।

(२) दोनों ही गीतों के मूल में धुन का प्रकार एक ही है। उनकी लय भी प्रायः समान ही होती है। पुरातन संस्करण की लय धीमी और नवीन संस्करण की लय तेज होती है।

(३) पुरातन संस्करण के लोकगीत में धुन प्रायः सामान्य होते हुए भी उसके लहजे बड़े विचित्र और प्रभावशाली होते हैं। आधुनिक संस्करण में वे लहजे प्रायः लुप्तप्राय से रहते हैं।

(४) शब्दों में परिवर्तन प्रायः कम ही होता है, क्योंकि लोकगीतों की प्रचलता उनके स्वरों में है तथा शब्दों से पूर्व ही स्वरों के प्रति लोक की नम्रता व्याप्त होती है। व्यक्ति से समष्टि की सामग्री बनने की प्रक्रिया के बीच स्वर शब्द से कहीं अधिक महत्वपूर्ण भाग बढ़ा करता है। लोकगीतों का अपना भावमूलक होने से उनकी लय और धुन सर्वाधिक सामाजिक कमीदी

पर उतरती है और सामाजिक प्रक्रियाओं से लोकगीतों में जितना भी परिवर्तन होता है, वह अधिकांश धुनों में होता है । शब्द और उनकी व्यंजनाएँ भी बदलती हैं, परन्तु उनकी गति और सीमा अत्यंत स्थूल होती है ।

(५) पुरातन गीतों की शब्दावली और व्यंजनाएँ अधिक सरल होती हैं और उनके साधुनिक संस्करण में वे वैविध्यपूर्ण होती हैं ।

उदाहरण के लिए राजस्थान के लोकगीत राजस्थानी भाषा में हैं । उनके क्षेत्रीय स्वरूप भी अलग-अलग क्षेत्र की राजस्थानी में हैं । जो प्रथम श्रेणी के लोकगीत हैं, जिनका प्रचलन अपने गेय गुणों के कारण समस्त राजस्थान में है, जैसे लूर, भूमर, पनिहारी, गोरबन्द, भायरा, बघावा, धोलू आदि; उनकी मूलधुन वहीं होते हुए भी लय, गति तथा लहजों की दृष्टि से उनके क्षेत्रीय संस्करण काफी हद तक भिन्न हैं । द्वितीय श्रेणी के लोकगीत वे हैं जो समस्त राजस्थान में तो प्रचलित नहीं हैं, परन्तु राजस्थान के विस्तृत क्षेत्रों में बहुधुत और बहु प्रयुक्त हैं; उनमें भी मूलधुन में साम्य होते हुए भी लय तथा लहजों की दृष्टि से भिन्नता है । तृतीय श्रेणी के गीत वे हैं जो केवल क्षेत्रीय हैं, उनकी धुनें तथा भाषा भी क्षेत्रीय विशेषताओं से युक्त होती हैं । इन सभी प्रकार के गीतों से यही सही प्रकार ज्ञान होता है कि कम-ब्यादा करके सभी गीतों में भाषा की दृष्टि से नवीन भाषाओं की का प्रतिपादन हुआ है । जो भाषा आज लोक में प्रचलित है वही लोकगीत की भाषा है । चाहे वह गीत ३०० वर्ष पूर्व ही क्यों न रचा गया हो । गोस्वामी तुलसीदास के ४०० वर्ष पूर्व लिखे हुए अथवा भाषा के मूल भाषा की दृष्टि से आज की अवधि से बिल्कुल भिन्न हैं, परन्तु लोकगीत चाहे कितना ही पुराना क्यों न हो वह सदा ही समाज के साथ-साथ चलता है, वह सभी परिवर्तन अपने में ऐसे समा लेता है कि उनका पता भी नहीं लग सकता । यही कारण है कि राजस्थान में दिन के लोकगीत आज बूढ़े भी नहीं मिल सकते । कारण स्पष्ट है, दिन के लोकभाषा नहीं, अतः दिन के लोकगीत भी बदलते-बदलते आज की राजस्थानी में बदल गये हैं । गीतों की व्यंजनाएँ, धुनें प्रायः वही हैं परन्तु लय समय के साथ चित-चितकर रूपान्तरित हो गये हैं ।

अब एक प्रश्न यह उठता है कि हिन्दी अथवा मराठी-बोली में लोकगीत क्यों नहीं हैं ? मराठी-बोली सभी लोकभाषा का स्वरूप ग्रहण नहीं कर सकी है । उसकी आयु हो लगभग १०० वर्ष की है । लोकभाषा बनने के लिये

यह अवधि कुछ नहीं के बराबर है। जिन क्षेत्रों में खड़ीबोली-लोकाचार की भाषा बन गई है, जैसे दिल्ली, मेरठ आदि वहाँ इस भाषा में लोकगीतों की कल्पना की जा सकती है, परन्तु अभी तक उनका सामाजिक तथा लोकस्वरूप परिचित नहीं हुआ। साधारणतः एक गीत को लोकगीत का दर्जा प्राप्त करने में षेड सौ दो सौ वर्ष लगते हैं। जो लोकगीत सर्वसाधारण द्वारा गाये जाते हैं, वे ही लोकगीत हैं, यह बात ठीक नहीं है। उनकी अनेक कसौटियाँ हैं जो लोकजीवन में निहित रहती हैं। लोकगीत लोक के साथ संस्कारवत् जुड़े रहते हैं, उनके साथ उनका न केवल भावनात्मक बल्कि सामाजिक और धार्मिक गठबंधन भी रहता है। वे आसानी से उनसे छूटते नहीं।

दूसरा प्रश्न यह उठता है कि यदि ये लोकगीत सामाजिक प्रक्रियाएँ हैं और समाज उन्हें परिजन के रूप में देखता है तो उनकी पहिचान कैसे की जानी चाहिये? आज हजारों गीत विस्तृत क्षेत्रों में विशाल समुदाय द्वारा सम्वे समय से गाये जा रहे हैं। उनमें से सैकड़ों गीत ऐसे हैं, जो कुछ ही समय पूर्व रचे गये हैं। उनके रचयिताओं से उनका यह विस्तार स्वयं अपने जीवनकाल में देखा है। फिर लोकगीतों की परिभाषा में वे गीत क्यों नहीं सम्मिलित होंगे? सामान्य दृष्टि से यह बात ठीक मानुम पड़ती है। लोकगीतों का इतना दुर्लभता लोकप्रियता के नाम पर इन दिनों हुआ है कि मौलिक और अमौलिक लोकगीतों के भ्रम में जनता भरमा गई है। अतः आज इस और निश्चय ही एक वैज्ञानिक दृष्टि की आवश्यकता है।

लोकगीतों की उक्त कसौटियों के मन्तावा उनकी पहिचान के लिए कुछ विशिष्ट कसौटियाँ भीचे दी जाती हैं। ये ही कसौटियाँ ऐसी हैं जो लोकगीतों को स्थायित्व प्रदान करती हैं, उन्हें बहुभूत, बहुप्रयुक्त तथा सामाजिक धरोहर बनाती हैं।

लोकगीतों की रचना अनन्तकाल से हो रही है। बहुधा गीत बनते हैं, सामाजिक स्तर की प्राप्ति करते हैं और मिट भी जाते हैं। कुछ भ्रष्ट भाग्य के होते हैं, कुछ दीर्घायु होते हुए भी बहुभूत और बहुप्रयुक्त नहीं होते। लोकगीतों के स्थायित्व के लिये उनके ध्वनिजन्य तथा भावजन्य गुण तो विद्यमान होने ही चाहिए, परन्तु उनका संस्कारगत जगाव उससे भी अधिक आवश्यक है। किसी भी परिवार में अच्छे-बुरे सभी तरह के बालक पैदा होते हैं। अच्छे, तो अच्छे होते ही हैं, परन्तु रूप और गुणहीन बालक भी संस्कारवत् मातापिता तथा परिजन से जगाव प्राप्त कर लेते हैं, जिससे उनके प्रति परिवार की स्वभावगत समता हो जाती

है। यही संस्कारगत लगाव कभी-कभी साधारण कोटि के लोकगीतों को उच्च श्रेणी के लोकगीतों से भी कहीं अधिक प्रतिष्ठा प्रदान कर देता है। ऐसे लोकगीत उनसे भी अधिक स्थायित्व प्राप्त करते हैं और उन्हें अपेक्षाकृत अधिक लम्बी आयु भी प्राप्त हो जाती है। ऐसे लोकगीतों की धुनें तथा उनके शब्द उन विषयों के साथ ऐसे रूढ़ हो जाते हैं कि प्रयोक्ताओं के साथ उनकी प्रगाढ़ भमता हो जाती है, जो छुड़ाये भी नहीं छूटती और कभी-कभी अन्ध-विश्वास की तरह उन पर छा जाती है।

ऐसे गीतों में सर्वाधिक स्थायित्व मिले हुए वे गीत हैं जो धार्मिक संस्कारों, विवाहों, उत्सवों तथा पर्वों के साथ जुड़े हुए हैं। जिस तरह संस्कार के साथ परम्परागत यास्था जम जाती है वैसे ही इन गीतों के साथ भी परम्परागत विश्वास बैठ जाता है। जिस तरह किसी धार्मिक गुप्त या पुरोहित के बिना कोई संस्कार पूरा नहीं होता, वैसे ही इन अनुष्ठानिक गीतों के बिना भी वे संस्कार पूरे नहीं होते। ऐसे लोकगीत सैकड़ों वर्षों से स्थायित्व का माना पहिनाकर समाज में प्रतिष्ठित हो चुके हैं। इन गीतों में बहुधा उन्हीं धुनों की प्रधानता रहती है, जो सामूहिक रूप से जनसमुदाय द्वारा बिना अधिक प्रवास के गाई जा सकती हैं। ये गीत इन समारोहों के मांगविक प्रतीक होते हैं।

दूसरी श्रेणी के लोकगीत वे हैं, जो जीवन के विविध धार्मिक प्रसंगों के साथ जुड़े हुए होते हैं। वे धार्मिक प्रसंग प्रेम, भृंगार, विरह, मिलन आदि के हैं, जिनकी धार्मिक अभिव्यक्ति लोकगीतों के माध्यम से ही होती है। ऐसे प्रसंग जीवन के सर्वाधिक प्रिय प्रसंग होते हैं, जिनके साथ मनुष्य का घनिष्ठ लगाव होता है। इन्हीं प्रसंगों पर मनुष्य के जीवन का आनन्द और विषाद निहित रहता है। ऐसे प्रसंगों के लोकगीतों में युगानुयुग से चली आई मनुष्य के मूल स्वभाव की मनोरम अनुभूतिवाँ छिपी रहती है, जिनसे उसका मन मुदमुदाता रहता है और उन्हीं से वह जीवन का अप्रत प्राप्त करता है। इन गीतों में अभिव्यक्त अन्वयार्थ अनुकूल धार्मिक धुनों के सम्मिश्रण से मनुष्य के मन को मुदमुदाती है, जिनमें संतोष और लुप्ति के भाव भरती हैं तथा उनका मनोविनोद करती हैं। इन गीतों में अभिव्यक्त अन्वयार्थ काश्चित होती है और समष्टि के सामान्य अनुभव की प्रतीक होने से सबके मन को जाती है। ये लोकगीत पति पत्नी, प्रेमी प्रेमिका, देवर भोवाई आदि के मधुर संबंधों से जुड़े रहते हैं और सैकड़ों वर्षों से लोकसाहित्य में श्रेष्ठ गीतों के रूप में प्रतिष्ठित होते हैं। इन

गीतों में शब्दों का अद्भुत भावपूर्ण और चातुर्य तथा साहित्य की अनुपम निधि है। उनके साथ धुनों का सौन्दर्य सोने में सुगन्ध का काम करता है।

तृतीय श्रेणी के गीत वे हैं, जो सेनकूद, हासविज्ञास, विनोद, वात्सल्य तथा दैनिक पारिवारिक संबंधों से संबंधित हैं। ये गीत भी पारिवारिक जन की तरह ही परिवार के साथ लगे हुए होते हैं और जिनका प्रयोग तथा समस्त संस्कारवत् ही होता रहता है। ये गीत भाईबहिन, मातापिता, ननदमौजाई, सासबहू के संबंधों से जुड़े रहते हैं। ये सभी गीत प्रसंगवश ही गाये जाते हैं। इनके स्थायित्व में भी कोई शंका नहीं है, क्योंकि वे भी जीवन के प्रमुख अंग बन गये हैं।

चतुर्थ श्रेणी के गीत वे हैं, जो मनुष्य के मन की बीज के साथ संबंधित हैं। उनका मनुष्य के साथ कोई संस्कारवत् संबंध नहीं होता। ये गीत चाहे कितने ही सुन्दर और प्रौढ़ क्यों न हों, उनके स्थायित्व का कोई विश्वास नहीं। ऐसे गीत बुलबुले की तरह उठते हैं। समाज अपनाता है और त्यागता है, उनका कोई स्थायित्व नहीं बन पाता। अतः यह निश्चित है कि प्रत्येक लोकगीत को स्थायित्व प्राप्त करने के लिये समाज के साथ संस्कारवत् जुड़ जाना पड़ता है।



लोकनृत्य

लोकनृत्य

लोकगीत व्यक्ति विशेष के किसी जावात्मक क्षण में गुनगुनाहट के रूप में उद्भासित होकर शब्दों के मेल से वैयक्तिक गीत बनता है, तथा बाद में अपनी लोकप्रियता के कारण वह सामाजिक स्वरूप प्राप्त करके लोकगीत में विकसित होता है। ठीक विपरीत इसके लोकनृत्य व्यक्ति की देन नहीं होकर समष्टि ही की उत्पत्ति है। सनातनकाल से मनुष्य अपने आनन्द मंगल के समय धनसंग्रहियों का जो अभियोजित प्रदर्शन करता आ रहा है, वही धीरे-धीरे समष्टि के रूप में साधोजन-नियोजन द्वारा लोकनृत्यों का स्वरूप धारण करने लगा। जैसे-जैसे नृत्य अपनी प्रादिम अवस्था से निकलकर उन्नत और सम्य समाज का शृंगार बनने लगा जैसे-जैसे उसके साथ गीत, नाट्य आदि भी जुड़ने लगे और व्यवस्थित नृत्यनाट्य तथा गीतनाट्य का भी प्रादुर्भाव होने लगा। साधारणतः सभी मानव को नाचने गाने का अधिकार होता है और वे आनन्द और उल्लास के समय भाँति-भाँति की शारीरिक क्रियाओं की सृष्टि करते हैं; परन्तु वे ही क्रियाएँ लोकनृत्यों का स्वरूप प्राप्त करती हैं, जिनमें सामाजिक तथा सामुदायिक तत्त्वों की प्रधानता होती है, तथा जिनका व्यवहार और प्रचारक्षेत्र व्यापक होता है। ऐसे ही नृत्य सामाजिक दृष्टि से अधिक से अधिक प्रयोग में आने लगते हैं। प्रत्येक प्रयोक्ता उनमें अपनी प्रतिभा का परिचय देता है तथा उनकी विविध सामाजिक प्रक्रियाओं के कारण उनमें निरन्तर संशोधन परिवर्तन होने लगते हैं। ऐसे नृत्य उनके उद्भवकाल से ही सामूहिक होते हैं, तथा मनुष्य की सामूहिक प्रेरणा और उसके सामूहिक उल्लास के समय ही उनकी सृष्टि होती है। व्यक्ति अकेले में चाहे कितना ही भावविह्वल हो उसके सामने कितनी ही प्रेरणामूलक तथा उद्दीपनकारी स्थितियाँ हों, स्वभावतः उसके संग नृत्यमयी मुद्राओं में चलायमान नहीं होते। यदि कभी हो भी जाते हैं तो वह उसकी परम्परागत स्थिति के ही श्रोतक होते हैं। प्रेरणामूलक रचनाकारी स्थितियाँ सामूहिक रूप में ही उद्भासित होती हैं तथा किसी एक को प्रेरित देखकर समूह के सभी प्रेरित हो जाते हैं, और भावोद्वेग के कारण उनके संग-प्रसंग किसी निश्चित गीत पर सामान्य रूप से घनावास हो चलायमान हो जाते हैं।

मनुष्य की प्रकृति, स्वभाव से ही अनुकरणमूलक होती है, अतः ऐसे नृत्य जो प्रारंभ से ही सामूहिक आनन्द के श्रोत होते हैं, समाज की प्रमूल्य

शरीर हर बन जाते हैं। धीरे-धीरे उनका प्रयोग विलुप्त रूप से उत्सव, समारोह तथा पर्वों के संबंध में होने लगता है, तथा निरन्तर प्रयोग और अभ्यास से वे सरल से कठिन बनते जाते हैं। वे नृत्य प्रारम्भ में समस्त शरीर की अनियोजित क्रियाओं में निहित रहते हैं, तथा काफ़ी लम्बे समय तक उनमें व्यक्ति स्वतंत्रतापूर्वक प्रयोग करता रहता है। समूह में नृत्य करते हुए भी उसको अपनी अंगभंगिमाओं में परिवर्तन करने की काफ़ी छूट रहती है। धीरे-धीरे निरन्तर प्रयोग और अभ्यास से वे क्रियाएँ मर्यादित होती रहती हैं, और उनका टकसाजी स्वरूप सुचारित होता है। नृत्यों को नियोजित करने तथा उन्हें निश्चित स्वरूप देनेवाला सर्वप्रथम मनुष्य का हाथ होता है, जो पाँवों को सर्वाधिक योग प्रदान करता है। नृत्य करते समय सामूहिक अंगभंगिमाओं के साथ क्रियाशील होनेवाले ये ही पाँव प्रारम्भिक चापों के साथ लड़खड़ाते-लड़खड़ाते ठोस कदम भरने लगते हैं, तथा किसी निश्चित समय पर नियोजित रूप से घाने बढ़ते हैं। उस समय तक कमर से ऊपर का भाग अपनी भंगिमाओं में पूर्णरूप से आजाद रहता है। ये ही पद सामूहिक नृत्य के समय अन्य सभी पदों के साथ कदम से कदम भरते हैं, तथा सामान्य रूप से संचरित होते हैं। पाँवों के ठोस संचालन के बाद ही शरीर के अन्य अंग अपनी संशाल स्वयं कर सकते हैं। उस समय हाथ ही सर्वाधिक क्रियाशील रहता है और अन्य अंगों को समन्वित करने में योग प्रदान करता है। कमर, रकंध, घोड़ा आदि का नियोजन सबसे बाद में होता है और समस्त नृत्य, जब विकास के उच्चतम स्तर पर पहुँच जाते हैं तभी ये विविध सुन्दर स्वरूप प्राप्त करते हैं और हाथों और पाँवों के साथ अपना कलात्मक और सजीव संबंध स्थापित करते हैं। अंगभंगिमाओं का यही सुन्दर और समन्वित स्वरूप नृत्यमुद्राओं की सृष्टि करता है, जिन्हें शास्त्रकार बाद में अनेक भेद-उपभेदों तथा प्रकारों में बाँधकर शास्त्रीय नृत्य का स्वरूप प्रदान करते हैं।

लोकनृत्यों की अंतिम विकास-सीढ़ी उनके साथ स्वरों तथा गानों का संवीजन है। इससे पूर्व की स्थिति उनकी प्रारम्भिक और प्राथमिक स्थिति ही मानी जाती है। उनका अपना सामाजिक स्वरूप भी स्वरों एवं गानों के योग से ही प्राप्त होता है, उससे पूर्व की स्थिति समूहविशेष की प्रतिभा का ही परिणाम होता है। इन प्रारम्भिक समूह के नृत्यों में सभरसता तथा समरूपता का विनाश प्रभाव रहता है। उनके साथ जब गीत जुड़ने लगते हैं तथा स्वर-शब्दों का योग होता है, तो ये छोटे-छोटे समूह एक दूसरे में मिलने लग जाते हैं तथा सभी छिटपुट नृत्य-प्रयोग सामूहिक प्रयोग बनकर समस्त समाज की

धरोहर बन जाते हैं। कई ऐसे भी छिटपुट नृत्य-प्रयत्न होते हैं, जो अपनी सामंजस्यशक्ति के दरवाजे बन्द रखते हैं। परन्तु वे जो समंजस जनसमुदाय की श्रद्धा और अभिरुचि को अपनी ओर खींचने में समर्थ होते हैं वे धमर हो जाते हैं। वे मनुष्य के सुख दुःख के साथ जुड़ जाते हैं तथा उनके विश्वासों एवं धार्मिक अनुष्ठानों के संग बनकर उनके जीवन के भी संग बन जाते हैं।

जब ये नृत्य अत्यधिक लोकप्रिय हो जाते हैं, तो उनमें लोग नानाप्रकार की आजादी देने लगते हैं और उन्हें क्लिष्ट बनाने की चेष्टा करते हैं, जिसका परिणाम यह होता है कि वे लोकनृत्यों की परिधि से हटने लगते हैं और उनका प्रचारधर्म कम होने लगता है, यद्यः सामाजिक शक्ति इस बात की कोशिश करती है कि ये नृत्य अधिक क्लिष्ट न बनें। कुछ नृत्यप्रवर उन्हें क्लिष्ट बनाने की चेष्टा भी करते हैं और उन्हें सामाजिक क्षेत्र से वैयक्तिक स्तर तक पहुँचाने की चेष्टा में वे उनके लोकतत्त्वों को भी लो बैठते हैं।

नृत्यों के साथ गीतों का समन्वय

लोकनृत्य जैसे प्रारंभ से ही एक सामाजिक क्रिया है, उसी तरह उनके साथ जुड़नेवाले गीत भी सामाजिक क्रिया ही है। स्वतन्त्र लोकगीत की उत्पत्ति जिस प्रक्रिया से आसित होती है, उससे वे नृत्य के साथ जुड़नेवाले गीत आसित नहीं होते। जब और शब्दहीन धुनों के साथ बोधी हुई उल्लासमयी ध्वननगिमाएँ तर्कों में स्वभाव से ही गीतों की सृष्टि करती हैं और नृत्य को स्थायित्व प्रदान करती हैं। वे सब प्रक्रियाएँ संस्कार तथा अदृष्टावत् ही होती हैं, प्रयास से नहीं। गीतनृत्यों के ये सुखद संसर्ग धीरे-धीरे परिमार्जित होते रहते हैं और नृत्य के अभिन्न संग बन जाते हैं। उन्हें ध्वनन कर देने से गीत गीत नहीं रहता और नृत्य नृत्य नहीं रहता। दोनों ही एक दूसरे के बिना झुड़े तथा अपरिपक्व रह जाते हैं।

यही एक विशेष बात ध्यान देने योग्य यह है कि जब गीत सामाजिक मानव के उच्चस्तरीय धरातल के कारण क्लिष्ट बनने लगता है तो उसके साथ जुड़ा हुआ नृत्य, स्वभाव से ही सरलता की ओर प्रवृत्त होता है। इसी तरह जब नृत्य क्लिष्ट बनने लगता है तो उसके साथ जुड़ा हुआ गीत सरलता की ओर मुक्तता है। यह कम इन लोकनृत्यों में उनके जीवनकाल तक चلتा रहता है। इन प्रक्रियाओं में जब संतुलन बड़ा रहता है तब तक नृत्य की लोकप्रियता और प्रतिष्ठा भी है। यह संतुलन बिगड़ा और नृत्य भी रसातल तक पहुँचा समन्वये। नृत्य जब क्लिष्ट होने लगता है तो उसके साथ

लगा हुआ गीत बगमगाने लगता है तथा उसका साथ छोड़ने या मौन रहने की चेष्टा करता है, इसी तरह गीत जब क्लिष्ट होने लगता है तो नृत्य बगमगाने लगता है और दोनों का पारस्परिक संबंध टूट जाता है। इसके साथ एक प्रक्रिया और विशेष उल्लेखनीय है। जब ऐसे नृत्यों का प्रचार और व्यवहार-शेष बढ़ जाता है और उनके प्रयोक्ताओं की संख्या में वृद्धि होती है तो नृत्य की सामाजिक चेष्टा सरलीकरण की ओर ही रहती है और जब उसका व्यवहार और प्रचारशेष घटकर कुछ ही प्रयोक्ताओं तक सीमित रहता है तो वह निश्चित ही समक लेना चाहिये कि नृत्य क्लिष्ट से क्लिष्टतर बन गया है।

नृत्य की क्लिष्टता और उसकी भंगिमा-वैविध्य में बहुत अन्तर है। नृत्य जब सामाजिक स्थिति से बाहर निकलकर वैयक्तिक दायरे में प्रवेश करता है, तथा किसी व्यक्तिविशेष की प्रतिभा की अभिव्यक्ति बनता है, तो वह भंगिमाओं के जंजाल में फँसकर क्लिष्ट बनता जाता है और अपने सामाजिक मुखों को खोने लगता है, परन्तु नृत्य जब सामाजिक आनन्द और उत्साह का माध्यम बनता है तो उसमें भंगिमाओं के वैविध्य का साहित्य निखरता है, प्रत्येक व्यक्ति आनन्द-विभोर होकर सभी भंगिमाओं का संचार करता है और घग्घ नृत्य-सहयोगी उनमें अपनी प्रतिभा से चार चाँद लगाते हैं। परिणाम यह होता है कि सरल उल्लसकृद तथा क्षणभंगिमाओं से प्रारम्भ हुआ नृत्य अनेक मुद्राओं और भंगिमाओं से सम्पन्न बनता है और उसका सौन्दर्यपक्ष अधिकाधिक आकर्षक होता है। ऐसे नृत्य जब आनन्द और उत्साह के दायरे से निकलकर केवल धार्मिक विश्वास तथा धार्मिक अनुष्ठान के साथ संस्कारवत् जुड़ जाते हैं, तो वे अपना वैविध्य खो देते हैं और केवल लययुक्त उल्लसकृद भाव रह जाते हैं। यह धार्मिक तत्त्व विशिष्ट समाज, व्यक्ति तथा संप्रदाय के हितचिन्तन से बाहर निकलकर समष्टिगत हितचिन्तन का स्वरूप धारण कर लेता है। ये नृत्य पुनः धार्मिक और वैयक्तिक दायरे से बाहर निकलकर समष्टिगत दायरे में पहुँच जाते हैं और उनमें पुनः निहार आने लगता है। ऐसे नृत्य राष्ट्रीय पर्वों, मेलों, उत्सवों, त्योहारों तथा सामाजिक अनुष्ठानों में प्रचुरता से देखे जा सकते हैं। सदियों के व्यवहार से उनमें एक प्रकार का ऐसा टकसालीपन आगया है कि सर्वत्र ऐसे अनुष्ठानों के समय नाचेजानेवाले लगभग सभी नृत्य एकत्रे लगते हैं। उनमें मुद्राएँ तथा नाचभंगिमाएँ कड़िबत् ही उनके साथ जुड़ी हुई हैं। कोई भी व्यक्ति उसमें स्वतन्त्रता नहीं ले सकता। यही कारण है कि ऐसे अनुष्ठानिक नृत्य सदियों से वही के वही रहते हैं। उनकी मुद्राओं, पदचान, गीत, स्वर-रचनाओं आदि में विशेष परिवर्तन नहीं होता, परन्तु विपरीत इसके

विशुद्ध आनन्दोल्लास के लिए नाचेजानेजाने नृत्य प्रतिफल अपनी सौन्दर्यनिधि को बढ़ाते जाते हैं, उनके बाह्य सौन्दर्य के साथ ही उनका आंतरिक सौन्दर्य भी उत्तरोत्तर वृद्धि पाता है। ऐसे नृत्यों के साथ जुड़े हुए गीत भी अत्यधिक मधुर और मर्मस्पर्शी होते हैं। ये ही उल्लासकारी नृत्य आगे जाकर आस्थीय नृत्यों की परिधि में प्रवेश करते हैं। इन नृत्यों का भावपक्ष प्रबल होता है तथा आनन्दोल्लास की स्थिति में प्रत्येक नर्तक अपनी मृज्जनात्मक शक्ति का धनजाने ही परिचय देने समता है तथा नवीनतम भंगिमाओं की सृष्टि करता है। ये नृत्य इस ढंग से परिवर्तन को स्वीकार करते हैं कि सैकड़ों वर्षों की उनकी धामु होते हुए भी प्रत्येक नर्तक उनमें नवीनता का अनुभव करता है। प्रतिक्षण उनमें परिवर्तन होता रहता है, परन्तु उनकी मूल पृष्ठभूमि प्राचीन ही रहती है। इन नृत्यों में प्रवेश पाने के लिये किसी धर्म, जाति, सम्प्रदाय, श्रेय तथा देश की भर्थादा बाधक नहीं बनती और प्रत्येक व्यक्ति तथा समुदाय को अपनी-अपनी योगदान देने का समान अधिकार होता है।

नृत्यनाट्य की पृष्ठभूमि

सहस्रों वर्ष पूर्व नृत्य और गीत जब पूर्णरूप से समन्वित हो गये तब नाट्य की कल्पना साकार हुई। नाट्य कभी भी स्वतन्त्ररूप से विकसित नहीं हुआ। जब मनुष्य को अपने पूर्वजों तथा विगत चमत्कारिक पुरुषों के मुकुटों के अनुकरण की आवश्यकता हुई तब उनकी चारित्रिक विशेषताओं पर सर्व-प्रथम गीत रचे गये, तत्पश्चात् उनके साथ उपयुक्त नृत्यमुद्राएँ जोड़ दी गईं। ऐसे ही नृत्यनाट्य सामुदायिक तथा सामाजिक रूप से अभिवीत होत थे, जिनमें गीतों का अंग प्रधान तथा नृत्य-संचालन गौण था। इस समय तक जमीन से उठे हुए रंगमंच की प्रथा प्रारम्भ नहीं हुई थी, न इन नाट्यों में नाट्य के सभी तत्त्व विकसित हुए थे। संवाद केवल गीतों ही में गाये जाते थे, जिनकी सभाप्ति पर पदचाप द्वारा नृत्य होता था, जो गीत-संवादों को प्रभावशाली बनाने में सहायक होते थे। इस समय तक भावभंगिमाओं तथा धार्मिक मुद्राओं द्वारा मूक भाषा में संवाद कहने की प्रणाली भी प्रारम्भ नहीं हुई थी। ये नृत्यनाट्य बहुधा धार्मिक अनुष्ठानों, सांस्कृतिक पर्वों तथा पूर्वजों के स्मृति-दिवसों से संबंधित रहते थे। इन नाट्यों के नृत्य अत्यधिक शक्तिशाली तथा द्रुत गति में होते थे तथा नाट्य-उत्सवों को उद्दीप्त करते थे। इन नाट्यों के प्रदर्शन और दर्शक एक ही होते थे, उनकी पृथक् अवस्थिति नहीं थी, ये सभी स्वान्तःसुगम थे। प्रदर्शन तथा दिखावे के लिए नृत्य तथा नाट्य करने की

प्रवृत्ति बहुत बढ की है । वैदिककाल में इन सभी स्वस्वों का व्यवस्थीकरण प्रारम्भ हुआ । ऐसा सामवेद तथा ऋग्वेद की ऋचाओं से ज्ञात होता है । व्यवस्थित संवाद तथा गीतों की प्रथा इस युग में पूर्ण विकास की पहुँच चुकी थी । यही ऐसा समय था जब कि समाज में वर्गव्यवस्था के घंकर लगने प्रारंभ हो गये थे तथा सामाजिक भावना से प्रोत्प्रेत होकर मनुष्य अपने जीवन को सजाने-सँवारने लगा था ।

मनुष्य के जीवन में उस समय भाषा का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण ढंग से प्रतिष्ठापन हो गया था । नृत्यों में प्रयुक्त होनेवाले गीतों में भी भाषा की दृष्टि से नित्य भाषा और नृत्य की आवश्यकताएँ भी परिस्फुटित होने लगीं । समाज के विकास के साथ ही मनुष्य की बुद्धि प्रसर होने लगी तथा भावों का परिष्करण होने लगा । उसके जीवन के प्रत्येक पक्ष, रहनसहन, खानपान, निवास, पारस्परिक संबंध तथा सामाजिक आदानप्रदान में प्रीतिमाने लगी । मनुष्य अपने सजाव-शृंगार को तरफ़ भी अधिक ध्यान देने लगा । जीवन के आनन्द के लिए भी वैदिककालीन 'भमज्जा' आदि वास्तुतिक मेलों का आयोजन होने लगा, जिनमें स्त्री पुरुष मिलते, नाचते, गाते और वैवाहिक सम्बन्धों में जुड़ जाते थे । उनके पारस्परिक आकर्षण के लिए इन नृत्यों में नानाप्रकार की सजाव-शृंगार की प्रवृत्ति जाम उठी । उनके हृदय में हर्ष और उल्लास था, अपने आपको सजाने-सँवारने में एक प्रकार से होड़ की लगी हुई थी । उसी उन्माद और उल्लास के वातावरण में शरदीस्वयं, वसन्तोत्सव, शीष्मोत्सव तथा पावसोत्सव मनाने की चेष्टा जायत हुई । प्रकृति भी उनके उल्लास में साथ देती थी । मानव भी वसव-समीर से व्याह्लादित होता था, कोमल के मधुर कंठ के साथ अपना सुर बिताता था, वामिनि-दमक और मेघ-गर्जन पर कितोर्ले करने लगता था, तथा वसंत की बहार में स्वयं मुगधित होता था । ऐसे ही समय में, सांस्कृतिक पर्व तथा समज्जाओं के लिये उपयुक्त वातावरण उपस्थित होता था और मनुष्य प्राकृतिक सौन्दर्य के साथ अपने सौन्दर्य की होड़ लगाता था । इसी मादक उन्माद में वह नाचता गाता था, स्वतः ही उसकी नावर्धिमार्गे मुखर उठती थीं और नानाप्रकार के नाच विमाकों को जन्म देती थीं । नृत्य अब केवल आंगिक सौन्दर्य का ही माध्यम नहीं रहा, वह मनुष्य की आवानिग्यक्ति का भी प्रबल माध्यम बन गया । केवल उल्लास और परसंचालन मात्र से उद्भासित हुआ नृत्य आंगिक उन्माद तथा नानाप्रकार की अवर्धिमार्गों से विकसित हुआ, तदुपरान्त चेहरे की

भाव-मुद्राओं में अद्वितीय उभार आया । इस तरह नृत्य के सर्वाङ्गीण स्वरूप के अंकुर परिस्पृष्टित होने लगे ।

इन भाव-मुद्राओं में जो सर्वाधिक प्रकट होनेवाली मुद्रा परिस्पृष्टित हुई, वह स्त्री को पुरुष की ओर तथा पुरुष को स्त्री की ओर आकर्षित करनेवाली भाव-मुद्रा थी । स्त्रियों के नृत्य लास्यप्रधान थे और पुरुषों के नृत्य शौर्य और वीरत्वप्रधान । इस प्रकार वे नृत्य साज, सज्जा, शृंगार, श्रांतिक तथा मासिक मुद्राओं की दृष्टि से संपन्नता तथा वैविध्य को प्राप्त करने लगे । इनके साथ नाना प्रकार के भावमय गीतों तथा मधुर स्वर-तहरियों के सम्मिश्रण से वे गीत-नृत्य समाज की सांस्कृतिक एवं रागात्मक चेष्टाओं के महान् प्रतीक बन गये ।

नृत्यों के विकास के इसी स्तर पर ही गीतिनाट्यों की परम्परा परिस्पृष्टित हुई, जिसमें स्त्री-पुरुष पारस्परिक गीत-संवादों में प्रवृत्त होते थे । स्त्रियाँ गीतों में प्रश्न करती थीं और पुरुष उनका गीतों ही में जवाब देते थे । वे गीतिनाट्य बहुधा शृंगारिक पृष्ठभूमि पर ही आधारित रहते थे । इन गीत-संवादों में यद्यपि गीतों की ही प्रधानता रहती थी, परन्तु नृत्यमुद्राएँ भी विविध प्रतीकवाचिक अंगभंगिमाओं में परिस्पृष्टित होती थीं । मानवीय विकास के सैकड़ों वर्ष तक इसी तरह नृत्य, गीत आदि विकसित होते रहे और उनके नाना रूप जैसे भास्कारिकनृत्य, पूजनृत्य, भावनृत्य, उत्साननृत्य, फसल-नृत्य, विवाहनृत्य, वसंतनृत्य, वर्षारंभनृत्य तथा अनेक सांगतिक प्रसंगों के नृत्यों के रूप में मानवजीवन को परिस्पृष्टित करते रहे । इनके साथ सहस्रों गीतों की सृष्टि हुई, नाना प्रकार की धुनों ने जन्म लिया तथा सांवेदनिक लोक-साहित्य के मृगन में एक शक्तिशाली परम्परा प्रतिष्ठापित हुई ।

शास्त्रीय नृत्य का प्रादुर्भाव

लोकसंगीत की तरह ही शास्त्रीय नृत्य का प्रादुर्भाव भी लोकनृत्य से ही हुआ । जिस तरह लोकसंगीत की मूल स्वर-रचनाओं से राग-रागिनियों की प्रेरणा लेकर कुछ आचार्यों ने शास्त्रीय संगीत की सृष्टि की, उसी तरह लोक-नृत्यों की मूल श्रांतिक मुद्राओं तथा भावमुद्राओं से प्रेरणा लेकर कुछ आचार्यों ने शास्त्रीय नृत्य को जन्म दिया । शास्त्रीय नृत्य लोकनृत्य के विकसित रूप की तरह सम्मुख नहीं आया और न लोकनृत्य ही उसका आविर्भावित रूप बना । दोनों ने ही अपनी पृथक्-पृथक् दिशाएँ ग्रहण कीं । शास्त्रीय नृत्य ने अपनी प्रेरणाएँ लोकनृत्यों से प्राप्त करके अपना विकास-क्षेत्र अलग ही बनाया,

परन्तु लोकनृत्य का विकसित स्वरूप बनने का दर्म उसने कभी नहीं भरा । इस विशिष्ट लोकगीतों के नृत्य को स्थान, समय तथा स्थिति के अनुसार शास्त्रकारों ने अनेक नियमों-उपनियमों से बांध दिया । पद-संचालन की अनेक कठिन कल्पनाएँ इसमें साकार हुईं । अंगभंगिमाओं तथा मुद्राकृतियों में अवि-
भक्त नाना प्रकार की भावमुद्राओं का एक अत्यन्त उलभा हुआ स्वरूप सामने आया । इन्हीं नाना प्रकार की विधाओं को लेकर शास्त्रकारों ने अनेक शास्त्र लिख दाले, जिनमें भरतमुनिकृत भरतनाट्य शास्त्र सर्वोपरि है । इसमें नृत्य तथा नाट्य के नाना स्वरूपों का निरूपण हुआ है ।

नृत्य के साथ जुड़े हुए इस विषय शास्त्र के पीछे लोकनृत्य ही की प्रेरणा स्पष्ट परिलक्षित होती है । वह सामाजिक शरीर के रूप में विकसित हुआ है । लोकगीतों की तरह ही एक अत्यन्त परिपुष्ट परंपरा के रूप में उसका एक अविकसित शास्त्र है, जो समाज के बौद्धिक तथा भावात्मक स्तर के अनुरूप ही अविकसित, विकसित, अतिविकसित तथा अतिसंस्कृत लोकनृत्यों की परम्परा के रूप में आज भी जीवित है । जबतक मनुष्य का भावात्मक एवं लौकिक पक्ष अनुपलब्ध बना रहेगा तबतक लोकनृत्यों का यह विकासक्रम भी निश्चित परम्पराओं में बंधता चला जावेगा । शास्त्रीय नृत्य विशिष्ट कला-भावाओं की उपज है तथा समाज के विशिष्ट बौद्धिक स्तर पर निर्भर रहता है । स्थान, समय तथा प्रयोजनों की विशिष्ट कल्पनाओं के साथ उसका विकास जुड़ा रहता है । भारतीय लोकनृत्य जिस तरह सामाजिक भावना, सामुदायिक आनन्द तथा सांस्कृतिक प्रसंगों से जुड़े रहते हैं तथा जिस तरह उन पर समष्टिगत अभिव्यक्ति की क्षाप प्रकट रहती है, ठीक विपरीत उसके शास्त्रीय नृत्य वैयक्तिक आधार पर मूलित तथा विकसित होते हैं । व्यक्ति ही उसे चरम सीमा तक पहुँचाता है तथा उसकी प्रतिभा का ही उसमें प्रकट होता है । शास्त्रीय नृत्य शास्त्रोक्त नियमों के अनुरार रचे जाते हैं, जबकि लोकनृत्य स्वनिर्मित होते हैं तथा सामूहिक भावनाओं के अनुरूप ही उनके रूप निर्धारित होता है ।

शास्त्रीय नृत्य की मुद्राओं का प्रेरक लोकनृत्य

जिस तरह शास्त्रीय संगीत की रागों का उद्गमस्थल लोकसंगीत है, उसी तरह शास्त्रीय नृत्य की समस्त परम्पराएँ लोकनृत्यों से प्राप्त हुई हैं । लोकनृत्य जब सामाजिक पुष्टभूमि में आवहृत होते हैं तो अनेक मुद्राएँ स्वभाव से ही नर्तक के अंग में समा जाती हैं । हंस, उल्लास, काश्यप, उत्साह, वीरत्व तथा और्य के भाव चेहरे पर व्यक्त होते हैं, उनके साथ ही घीवा, स्कंध, कटि,

जंघा आदि की विविष्ट मुद्राएँ नर्तकों के अंग-प्रत्यंग में प्रकट होती हैं, जो किसी विविष्ट भावभूमि के प्रसंग ही में जन्म लेती हैं। ये मुद्राएँ धीरे-धीरे परिष्कृत होती रहती हैं, जिनकी जानकारी नर्तकों को नहीं होती। इनमें से अधिकांश मुद्राएँ जय, ताल, स्वर के क्रम से भावोद्बेक के विविष्ट अंगों में बनती हैं और अंगअंगियाओं के माध्यम से नृत्य को सौन्दर्य प्रदान करती हैं। लोकनृत्यों के संदर्भ में इन मुद्राओं का तात्पर्य केवल नृत्य को सुन्दर बनाना है और उनकी सामाजिक भूमिका में व्यक्ति के कलात्मक उत्कर्ष को दर्शाना है। ये मुद्राएँ नाचते समय हाथ के विविध कलात्मक मोड़-तोड़ में, घीवा के तय-बद्ध संचालन में तथा नयनों के विविध भावात्मक कटाक्षों में घन्टहित रहती हैं। ये मुद्राएँ जब स्त्री-पुरुष के सम्मिलित नृत्य में विविध भावात्मक स्थितियों के कारण प्रोत्साहित होती हैं तब इनके सौन्दर्य का चरमोत्कर्ष देखने को मिलता है। नाचते समय स्त्री-पुरुष के पारस्परिक स्पर्श से वह नृत्य उद्दीप्त होता है, तब इनके विविध जोड़-तोड़ तथा मरोड़ों में निहार आता है। यही बात किया-सम्मिलित नृत्यों में परिलक्षित होती है।

नृत्यनाटकों में ये मुद्राएँ अपने विकसित रूप में परिलक्षित होती हैं। गीत-संवादों को व्यक्त करते समय अभिनेता के अंग-प्रत्यंग अनायास ही संवादों के अर्थों के साथ चलने लगते हैं। एक ही प्रसंग की अभिव्यक्ति में नाना प्रकार के पात्र इन अभिव्यक्ति तथा तात्कालिक भावोद्बेक की मुद्राओं का प्रयोग करते हैं। अतः एक ही मुद्रा के अनेक रूप देखने को मिलते हैं। ये मुद्राएँ धीरे-धीरे निरंतर प्रयोग से परिष्कृत होती जाती हैं। साधारण जीवन में भी किसी को बुलाने, बिठाने, खिलाने, डलाने, हँसाने, सुलाने, नचाने, गवाने तथा स्वागत-सत्कार, पूजापाठ करने आदि में स्वभावगत ही विविध मुद्राओं का प्रयोग होता है। वे भी निरंतर अभ्यास से धीरे-धीरे स्पष्ट होती जाती हैं। जो मुद्राएँ काफ़ी लम्बे समय से इस तरह व्यवहार में आती हैं, वे ही एक तरह से नायकों के लिए परम्परा बन जाती हैं और जब शास्त्रीय नृत्य लोकनृत्य से प्रेरणा प्राप्त करता है तो सर्वप्रथम ये ही मुद्राएँ उसे सर्वाधिक प्रभावित करती हैं। शास्त्रकारों ने लोकनृत्यों की इन्हीं स्वामाजिक हस्तमुद्राओं तथा अंग-संचालन के विविध प्रकारों को अपनी आधारशिला बनाकर अनेक नवीन मुद्राओं का सृजन किया है। ये ही मुद्राएँ बाद में शास्त्रीय नृत्यों की रीढ़ बन गई हैं। नृत्यों की ये लोकमुद्राएँ कुछ शास्त्रीय नृत्यों में तो लोकपथ से बहुत ही दूर हो गई हैं और कुछ में ये अपने लोकपथ की काफ़ी दूरी में बनाये हुए हैं। ऐसे नृत्यों में मणिपुर का मणिपुरी नृत्य विशेष उल्लेखनीय है। यह नृत्य

शास्त्रीय नृत्य में सुनार होते हुए भी लोकनृत्यों के सभी सामाजिक गुणों से युक्त है। विकास की चरम सीमा तक पहुँचे हुए भरतनाट्यम, कथकली और कथक जैसे शास्त्रीय नृत्य इतने अधिक शास्त्रीय बन गये और इनका तात्पर्य इतना जटिल बन गया कि इन्होंने अपना लोकपक्ष प्रायः खो ही दिया है। वे इतने विजिष्ट बन गये कि स्वयं इनके प्रयोक्ता भी इनके महत्त्व को नहीं समझते। ये नृत्य न केवल अपने सामुदायिक तथा सामाजिक लोकधर्म को भूल गये वरन् इनका व्यवहारक्षेत्र भी कुछ ही पंखितों, कलाविदों तथा विशेषज्ञों तक सीमित हो गया। उन पर अनेक शास्त्र भी रचे गये, जिनका कम ईसा पूर्व ५०० वर्ष से शुरू होकर आज भी चल रहा है। लोकनृत्य के कुछ विशिष्ट धर्मों को पूर्णतः शास्त्र की पकड़ में आने से पूर्व उन्हें एक मध्य की स्थिति के बीच और गुजरना पड़ता है और वह है व्यवसायिक लोकनृत्यकारों की पकड़। लोकनृत्यों से ही उपजी हुई यह व्यवसायिक लोकनृत्य की विशिष्ट धेनी उन नृत्यों के साथ विशेष रूप से जुगुप्सु होती है, जो अपने चमत्कारिक एवं अतिशय कलात्मक गुणों के कारण कुछ पैसेवर जातियों की धरोहर बन जाती है और कुछ वर्ष में शास्त्रीय नृत्यों की तरह ही व्यवहार करने लगती है। ये विजिष्ट जातिना इनका विशेष रूप से परिष्कार करती हैं, तथा उन्हें अत्यधिक चमत्कारिक और प्रभावशाली बनाने की कोशिश करती हैं, उन्हें अपने सामुदायिक दायरे से निकालकर अपने परिवार की परिधि में आन देती हैं। ये नृत्य उनकी घाजीविका उपार्जन के प्रमुख साधन बन जाते हैं। उनमें लोकनृत्यों के गुण विद्यमान होते हुए भी वे अतिशय चमत्कारिक बन गये हैं और उनका सामुदायिक पक्ष भी दुर्बल पड़ गया है। ये ही नृत्य शास्त्रकारों की निगाह में आकर शास्त्रीय स्वरूप धारण करने लगते हैं।

गीतों की अपेक्षा लोकनृत्यों की न्यूनतम रचना

गीत की उद्भावना व्यक्ति से होती है, समष्टि से नहीं। उद्भवोपरान्त अपने सामाजिक तथा सर्वमान्य गुणों के कारण वह समष्टि का रूप धारण करता है। परन्तु लोकनृत्य किसी व्यक्तिविशेष की उपज नहीं होता। उसका प्रारम्भ ही समष्टि से होता है। किसी व्यक्ति के आनन्द-उत्साह के समय की अभिव्यक्तियों की उच्चतमजुड़ होती है, वह इतनी तिव्र और वैयक्तिक होती है कि उसका समष्टिगत प्रदर्शन संकोच और साज के कारण असंभव ही होता है। वह उच्चतमजुड़ उसके लिए क्षणिक आनन्द की ही अनुभूति होती है, जो किसी भावेन या भावावेश ही का परिणाम होती है। गीतों की प्रारम्भिक

मुनमुनाहट की तरह वह उसके लिए स्थायी ध्यानन्द का विषय नहीं बनती । वह आचेम के कारण वहीं प्रकट होती है वही खत्म भी हो जाती है । वह उसकी स्थायी भावनाओं का भ्रमसंजन नहीं पकड़ती है, परन्तु उसकी प्रथम उद्भासित मुनमुनाहट उसमें स्थिर ध्यानन्द के अंकुर उगाती है, उसके अंतराल के कण-कण में समाकर ध्यानन्द का संचार करती है और उपयुक्त शब्दों के गठबंधन से मूर्तगीत का स्वरूप ग्रहण करती है, परन्तु ध्यानन्दोद्रेक की वैयक्तिक उल्लसकृद एकदम क्षणिक और तात्कालिक होती है । उसका सम्बन्ध शक्ति के स्थायी भावों से बिल्कुल नहीं होता और कभी भी वह गौरव और ध्यानन्द का अनुभव नहीं करता । अतः उसका सामाजिक संगति बनने का प्रयत्न ही नहीं उठता । वास्तव में समष्टि की संगति से तथा समष्टिगत ध्यानन्द के क्षणों में ऐसी ध्वनभंगिमाओं की उद्भावनाएँ होती हैं, जो अनुकूल वातावरण एवं प्रेरणामूलक क्षणों में उद्दीप्त होकर नाना प्रकार के स्वरूप मोर्चम की सृष्टि करती है । जब कहीं बादल गरज रहे हों, बिजली चमक रही हो, कीबल, गोर आदि अपने मधुर स्वरों से सृष्टि को आह्लादित कर रहे हों, डोल, नक्काड़े तथा विविध साजों का निनाद हो रहा हो, लोकगीतों से समस्त वातावरण ध्यानन्वित हो रहा हो, तब कभी-कभी समष्टिगत आह्लाद उमड़ पड़ता है और गतिशील हो जाता है । अनायास ही पाँवों में धिरकन होने लगती है और मनुष्य अनियोजित ढंग से नाच पड़ते हैं । उनके पदों में नई-नई कल्पनाएँ जाइल होती हैं, और ध्वन-प्रसंग में नवीन भंगिमाएँ धिरक उठती हैं, जो धीरे-धीरे नृत्य का रूप धारण कर लेती हैं । ऐसे अनुभव अनेक बार होते हैं, असंख्य कल्पनाएँ भी जागती हैं, परन्तु अधिकांश जन्म के साथ पृथु को प्राप्त करती हैं । उनमें से कुछ ही कल्पनाएँ सामाजिक धरोहर बनकर परम्पराओं का रूप धारण करती हैं और किसी सांस्कृतिक पर्व तथा धार्मिक अनुष्ठान के साथ संस्कारवत् बंधकर अमरत्व प्राप्त करती हैं ।

यही कारण है कि लोकनृत्यों की संख्या संस्कारवत् होने के कारण अत्यन्त अल्प होती है । वे कुछ विशिष्ट मर्यादाओं में बंध जाते हैं, तथा उनका स्वतन्त्र उपयोग एक प्रकार से असामयिक किंवा बन जाती है । यही कारण है कि वे लोकनृत्य धार्मिक अनुष्ठानों तथा सांस्कृतिक पर्वों को पकड़ लेते हैं और उन्हीं के साथ ऐसे जुड़ जाते हैं कि उनका बिलगाव अत्यन्त यत्नोद्भित समझा जाता है । कुछ नृत्य विपुल ध्यानन्द-उत्साह के क्षणों के साथ भी जुड़ जाते हैं, परन्तु वे भी मन की मौज के साथ जुड़कर दैनिक संस्कारों का दामन पकड़ लेते हैं । वे इतने टकसाली हो जाते हैं और उनके साथ परंपराएँ इस

तरह जुड़ जाती हैं कि बरसों तक नवीन रचनाओं की मुंजाइस नहीं रहती । इनकी आशु भी अत्यधिक लम्बी होती है । कुछ नृत्य तो सैकड़ों वर्ष पुराने पड़ जाते हैं और पुष्तों से सामाजिक धरोहर बने रहते हैं । विपरीत इसके लोक-गीत सैकड़ों की संख्या में बनते हैं, क्योंकि उनका रचना-विन्दु व्यक्ति-हीता है और बाद में सामाजिक प्रतिभा का उन पर पुट चढ़ता है । इनमें से अनेक गीत असफल होकर गिर पड़ते हैं और कुछ सामाजिक प्रतिभा को पकड़कर समष्टि का दामन पकड़ लेते हैं । यही कारण है कि लोकगीतों की संख्या अनगिनत होती है और लोकनृत्य उंगलियों पर गिने जा सकते हैं । लोकगीत भी लोकनृत्यों की तरह संस्कारवत् पर्वों और धार्मिक अनुष्ठानों के साथ जुड़ जाते हैं, परन्तु अनगिनत गीत ऐसे भी हैं, जो सामाजिक वृष्टभूमि पर रहते हुए भी हजारों व्यक्तियों के कंठों के हार बने रहते हैं, जो किसी विधि-विधान के साथ न जुड़कर वैयक्तिक आनन्द, उल्लास तथा पारिवारिक जीवन के विविध प्रसंगों के साथ जुड़ जाते हैं तथा हजारों लोग उन्हें स्वतंत्र रूप से गाते हैं तथा अपने जीवन का गूँगाँव बनाते हैं । लोकनृत्यों की तरह उनका प्रसार-क्षेत्र सीमित नहीं होता । उनका संचार सर्वभौषीय तथा सर्वजातीय होता है । वे उन्मुक्त बल-प्राप्त की तरह बहते रहते हैं ।

लोकनृत्यों के प्रसार तथा प्रयोगक्षेत्र की सीमाओं के कुछ कारण और हैं । लोकगीत प्रधानतः भावनाप्रधान होते हैं । मनुष्य के अंतराल से उद्भासित भावनाएँ स्वर तुरन्त ही हृदय को स्पर्श करते हैं । उनके साथ उपयुक्त गीतों का शब्द-संयोग सोने में सुहाने का काम करता है । भावनाप्रधान व्यक्ति इनको तुरन्त पकड़ लेते हैं और अपने में आत्मसात् कर लेते हैं । गीत प्रधानतः श्रव्य गुण सम्पन्न होता है और नृत्यों में दृश्य गुणों की प्रधानता रहती है । नृत्य नयनाभिराम होते हुए भी स्वरों की मर्मस्पर्शिता को नहीं पहुँच सकते । श्रोता पर पड़े हुए किसी मर्मस्पर्शी गीत का प्रभाव तुरन्त उसके व्यवहार में आ जाता है । वह श्रोता के कंठ पर विराजकर उसके हृदय का हार बन जाता है; परन्तु नृत्य प्रभावशाली होते हुए भी दर्शक के व्यवहार में इतनी आसानी से नहीं आता और गीत की तरह उसके जीवन-व्यवहार का अंग नहीं बनता । नृत्य-दर्शक केवल सराहक बनते हैं, बिरले ही उसे व्यवहार में लाने में समर्थ होते हैं । किसी भी वैयक्तिक दायरे में फिरनेवाला कोई भी सज्जत गीत किसी भी भावनाप्रधान श्रोता को आह्लादित करके उसके व्यवहार में इसलिये भी उतर जाता है, क्योंकि गीत-रचयिता की दृष्टि से सन्नधिगत होते हुए वह व्यक्तिगत व्यवहार के लिए भी पूर्णरूपेण योग्य होता है, परन्तु नृत्य प्रारम्भ

से ही रचना और व्यवहार की दृष्टि से समष्टिगत होने के कारण वैयक्तिक व्यवहार में इसलिये नहीं आता, क्योंकि व्यक्ति अकेला कुछ भी नहीं कर सकता। सामूहिक मूल्य वैयक्तिक बन नहीं सकता तथा व्यक्ति का प्रेरणा-स्रोत नहीं हो सकता।

जिस तरह लोकगीत एक कंठ से दूसरे कंठ पर चढ़कर सहस्रों कंठों पर चढ़ जाते हैं, उसी तरह लोकनृत्य एक पय से दूसरे पय पर घोर फिर अनेक पयों पर नहीं चढ़ते, क्योंकि नृत्य के व्यवहार में समष्टि तथा समूह की अवस्थिति आवश्यक है। अनेक कंठों पर चढ़कर लोकगीत अपना पुष्ट स्वरूप प्राप्त करते हैं, परन्तु व्यवहार में पुनः वैयक्तिक कंठ पर आ जाते हैं। परन्तु लोकनृत्य प्रारम्भ से ही समूह से घिरे रहते हैं और समूह में ही संचरित होते हैं। लोकगीत व्यक्ति से संचरित होकर समूह की ओर प्रवृत्त होते हैं और पुनः व्यक्ति का सहारा पकड़ लेते हैं। लोकनृत्य समूह में ही संचरित समूह में ही व्यवहृत होते हैं और सामाजिक व्यवहार से ही परिपुष्ट होते हैं। लोकगीतों की तरह वे निरंतर समाज के घन्तराल में परिपुष्ट होकर उत्कर्ष प्राप्त नहीं करते। वे तो व्यवहार के सनम ही प्रयोक्ताओं तथा दर्शकों को प्रेरित करते हैं। उसके बाद उनकी क्वाण्ड शक्त होकर बैठ जाती है और प्रयोक्ताओं के घन्तराल में गीतों की तरह सोते, जागते, बैठते वे विकासक्रम को प्राप्त नहीं करते। उनका विकास पुनः सामूहिक व्यवहार में आने पर ही होता है। इस तरह जब सामूहिक व्यवहार के अनेक अवसर आते हैं तब नृत्य में प्रीति आती है और अनेक वर्षों के व्यवहार के उपरान्त वह एकसाली बनकर लोकनृत्य का दर्जा प्राप्त करता है।

लोकनृत्य स्थिति, समय तथा सामूहिक गठन की सर्वांशों में रहने के कारण लोकजीवन में गीत की तरह घर-घर व्यापी नहीं बनता। वह लोकधर्मों होकर भी लोकधर्मों की गीत की तरह नहीं निभाता। वह लोकधर्मों इसलिये है क्योंकि उसका सामूहिक स्वरूप होता है तथा सामाजिक आनंद, उत्साह और संस्कारों की गहरी छाप उस पर रहती है। इन कठिन सर्वांशों के कारण ही वह लोकगीत की सामाजिक शक्ति तथा व्यापकता को प्राप्त नहीं कर सका। लोकनृत्य अधिक अनुष्ठानिक एवं संस्कार संगत हो जाने से दीर्घजीवी है। वह यदि किसी ग्रहस्थ या व्यक्तिविशेष से जुड़ जाता तो उसका नाम निधान भी नहीं रहता।

लोकनृत्य की प्रकृति तथा स्वभाव

लोकनृत्यों की प्रकृति तथा स्वभाव की विवेचना करते समय हम यह

मानकर मानते हैं कि वे केवल साम्य वातावरण में ही सृजित और विकसित नहीं होते, वरन् उनके लिए उन्मुक्त वातावरण गाँवों से बाहर भी हो सकता है। हम यह मान सकते हैं कि लोकनृत्यों के विकास और स्वस्थ संभार के लिये गाँवों का वातावरण अधिक अनुकूल होता है और उनके अनुकूल ही लोकनृत्यों के स्वरूप और प्रकृति में भी अंतर पड़ जाता है, परन्तु हम यह बात नहीं मानते कि गाँवों के जो नृत्य हैं वे ही लोकनृत्य हैं, शहरों के नहीं। आज तो यह भेद और भी कम हो गया है, जबकि गाँव और शहर एक दूसरे के निकट आ रहे हैं।

लोकनृत्यों की विशेषताएँ

(१) लोकनृत्य सरल, सर्वगम्य और सर्वसुलभ होते हैं। सरल इस अर्थ में कि उन्हें सीखने समझने और प्रदर्शित करने में सरलता रहती है। वे तीनों ही गुण न केवल लोकनृत्यों के सामाजिक और सामुदायिक रूप में विद्यमान हैं, वरन् उनके व्यवसायी रूप में भी उनका समावेश होता है। उनकी सरलता, सर्वगम्यता और सर्वसुलभता की कसौटी यही है कि वे कहीं किसी के द्वारा सिखाये नहीं जाते। उन्हें समझने और सुधारने के लिए किसी विशेष प्रशिक्षण की आवश्यकता नहीं होती। अपने पूर्व संस्कारों तथा अनुकूल वातावरण के कारण ही बालक उन्हें वचन से ही सीख जाते हैं। स्त्रियाँ विवाह-समारोह आदि पर जो नाचती, गाती हैं, उसकी निष्ठा कहीं किसी से नहीं लेनी पड़ती। यही बात उन दृष्टियों के लिए भी प्रयुक्त होती है, जो व्यवसायिक लोकनृत्य-कारों द्वारा ही नाचे जाते हैं। यद्यपि ये नृत्य अपेक्षाकृत कठिन हैं उनकी ताल, तब तथा ध्रुवगमिमाओं में पर्याप्त मात्रा में तब और कौशल है, फिर भी उनकी सरलता और सर्वसुलभता के गुण कम नहीं हुए हैं। व्यवसायिक लोकनृत्यकारों के घरानों में किसी प्रकार के प्रशिक्षण की आवश्यकता नहीं होती। जन्म से ही बच्चे अपनी परम्परागत कला को संस्कारवत् सीख जाते हैं।

(२) लोकनृत्यों में अप्रयत्नशील सरलता होती है। जब लोग नाचते हैं तो ऐसा प्रतीत होता है कि ताल, तब और ध्रुवगमिमाएँ एकरस होकर अवतरित हुई हैं। नृत्यकारों के ध्रुव में वे सब स्वभावगत ही शुमार होती हैं। शास्त्रीय नृत्य की तरह उनमें गिनतियाँ नहीं गिननी पड़ती, बाली भरी का समाल नहीं रखना पड़ता तथा ताल में सम पर जाने के लिए नाचनेवाले का परीक्षा नहीं उतरता। लोकनृत्यों में ऐसा लगता है कि ताल और तब स्वयं

नृत्यकार की चेरी बनकर पीछे-पीछे चलती है। नृत्यकार की ताल, तब के पीछे नहीं चलता पड़ता। नाचनेवाले को कदम से कदम नहीं मिताना पड़ता। हाथ, पाँव, कंधा, ग्रीवा आदि की अंगमाधों की एकरूपता के लिए कलाकारों की एक दूसरे की क्रियाओं को देखकर अनुकरण नहीं करना पड़ता। ऐसा लगता है कि लोकनृत्यों में ताल, तब तथा अंगमंगिमाधों का सृजन स्वयं में ही होता है।

(२) लोकनृत्य स्व-सञ्चित होते हैं। जिस तरह लोकगीत बनाये नहीं जाते, अपने आप बनते हैं, उसी तरह लोकनृत्य किसी के द्वारा बनाये नहीं जाते, वे अपने आप बनते हैं। लोकनृत्यों पर किसी व्यक्ति तथा विशिष्ट सृजनकर्ता की छाप नहीं होती, उन पर किसी व्यक्तिविशेष का व्यक्तित्व संकित नहीं होता, सारे समाज द्वारा ही वे बनाये जाते हैं, सारे समाज के व्यक्तित्व की छाप उन पर संकित होती है; यही कारण है कि लोकनृत्य सर्वगम्य, सर्वसुलभ और सर्व-साध्य होते हैं। यदि एक ही व्यक्तित्व की उस पर छाप हो तो दूसरे व्यक्ति उसे अनिवार्य रूप से क्यों पसंद करें? उस पर कई व्यक्तियों की छाप है, इसलिये उसमें व्यक्तिगत दोष की भाषा अत्यंत न्यून सी रह जाती है। वह सर्वसाध्य और सबकी संपत्ति भी इसीलिये है कि वह किसी एक व्यक्ति की धरोहर नहीं, उस पर सबका अधिकार है, समस्त समाज ही उसका सृजनहार है।

(४) लोकनृत्यों में जन-जीवन की परम्परा, उसके संस्कार तथा जनता का आध्यात्मिक विश्वास निहित होता है। यही कारण है कि लोकनृत्यों की धातु लम्बी तथा उद्गमकाल अत्यन्त प्राचीन होता है। जिस तरह कोई व्यक्तिविशेष जन-जीवन में देवता का रूप तभी ले सकता है, जबकि उसके कार्य लम्बे समय तक, उसकी मृत्यु के सैकड़ों वर्ष बाद भी जन-जीवन को प्रभावित करते रहे। राजस्थान के गौगा चौहान तथा पाबूजी राठौड़ सैकड़ों वर्षों के बाद देवता बने। उनके पीछे संस्कार, सद्भावना तथा सत्कर्मों के प्रति विश्वास की लम्बी परम्परा है। लोकनृत्यों के लिए भी यही बात लागू है। वही लोकनृत्य जन-जीवन में लोकनृत्य के रूप में प्रतिष्ठित होता है, जिसने काल, स्थान और परिस्थितियों की अनेक गतिविधियों की देखा, प्रभावित किया और जन-जीवन को लम्बे समय तक उत्तसित किया है। वही लोकनृत्य आज जनता के जीवन में धार्मिक विश्वास की तरह प्रतिष्ठित हुआ है। इसीलिये लोकनृत्य जनता के जीवन को उन्नत, विकसित और स्वस्थ बनानेवाले सिद्ध हुए हैं। उनके पीछे कोई सामाजिक बन्धन (Social Taboos) नहीं होते, न उनके साथ नष्ट-निमित्त नृत्यों की तरह कोई हीनता की भावना जुड़ी रहती है।

(५) लोकनृत्यों के वैविध्य में भी साधारणतः एकरूपता होती है। लोकनृत्यों में अनेक लोकनृत्य ऐसे हैं, जिनमें अंगभंगिमाओं तथा चालों की विविधता है। उनकी श्रुति इसी में होती है कि सभी कलाकार एक ही ताल और एक ही नृत्यविशेष की सीमा में रहते हुए भी विविध दिशाओं में फिरते हैं तथा विविध अंगभंगिमाएँ सृजित करते हैं। एक ही नृत्य रचना-विधि (Choreography) की मर्यादा में रहते हुए भी यह विविधता इन नृत्यों की विशेषता है। उनका पूरा और सम्पूर्ण प्रभाव एकरसमय और एकरूपमय होता है।

(६) लगभग सभी लोकनृत्य सामूहिक होते हैं। उनमें वैयक्तिक-नृत्य की कल्पना प्राथमिक है। ये व्यक्तिगत आनन्द, व्यक्तिगत लाल, व्यक्तिगत प्रतिष्ठा और व्यक्तिगत भावना से रहित होते हैं। सामुदायिक, सामाजिक या नागरिक भावना से वे प्रोत्पन्न होते हैं। व्यवसायिक लोकनृत्यकार मने ही आर्थिक लाभ के कारण नृत्यों का आयोजन अपने राजमानों के यहाँ करते हैं, परन्तु उनके पीछे भी सामुदायिक भावना का ही प्राधान्य है। किसी जाति-विशेष या समुदाय विशेष की मनोरंजन प्रदान करना उनका जातिगत कर्तव्य है, जो मने ही भाग्य की बदली हुई सामाजिक अवस्था में दोषपूर्ण समझा जाता हो, परन्तु उनका प्रारंभ सामुदायिक भावना से ही हुआ। उन्हें पारिवर्त्मिक के रूप में जो भी धन उपलब्ध होता है, वह उनकी आजीविका की दृष्टि से ही समाज ने नियत किया है।

लगभग सभी लोकनृत्य वैयक्तिक भावनाओं से ऊपर होते हैं, तभी उनको जनजीवन में इसी प्रतिष्ठा प्राप्त हुई है तथा वे समाज के सामाजिक, सामुदायिक और धार्मिक कर्तव्यों में जुमार हो गये हैं। हमारे पर्व, समारोह, स्मृतिहार तथा संस्कारों पर कोई लोकनृत्य नहीं हो तो वे अशुभ माने जाते हैं। इन नृत्यों में जहाँ सामुदायिक और सामाजिक भावना प्रमुख है, वहाँ आनन्द की भावना भी सर्वोपरि रहती है। आत्मानन्द और सामाजिक कर्तव्य का इतना सुन्दर, स्वस्थ और उपयोगी समन्वय लोकनृत्यों के अलावा अन्यत्र कहीं भी नहीं मिल सकता।

(७) लोकनृत्य शास्त्रीय नृत्यों की तरह शास्त्रीय नियमों के बंधनों और सीमाओं से परे होते हैं। इसका यह अर्थ नहीं कि लोकनृत्य शास्त्रीय नियमों और मर्यादाओं से हीन होने से अत्यन्त प्राथमिक या अपरिपक्व होते हैं। यह भी समझना आवश्यक है कि लोकनृत्य, आधुनिक होने के कारण अत्यन्त प्रारंभिक होते हैं। लोकनृत्यों के आधार पर ही शास्त्रीय नृत्य विकसित हुए हैं, परन्तु

यह समझना भी बिल्कुल गलत है कि नृत्यों को चरम विकसित सोड़ी शास्त्रीय नृत्य है और उसकी सबसे निम्न सोड़ी लोकनृत्य है । जिस तरह कुछ विशिष्ट शास्त्रियों और विशेषज्ञों ने अपने पांडित्य प्रदर्शन के लिए लोकनृत्यों पर शास्त्रीय नृत्यों के भवन बनाये और शास्त्र की विविध कलमों में उन्हें बाँधा, उसी तरह समाज ने और सामाजिक भावनाओं ने प्रारंभिक लोकनृत्यों को भी विकास की ऊँची सोड़ी तक पहुँचाया । जिस तरह एक गुलाब के तने से कई प्रकार के गुलाबों के प्रकार विकसित किये जाते हैं, उसी तरह लोकनृत्यों को आधार मानकर कई प्रकार के सांस्कृतिक नृत्यों का प्रादुर्भाव होता है । शास्त्रीय नृत्य उसका एक प्रकार है तो लोकनृत्य उसका दूसरा प्रकार ।

किसी शास्त्रीय नृत्य में जितनी संस्कारिता, प्रभावोत्पादकता, कला, आनन्दप्रदायिनी शक्ति, रचना-कौशल तथा उच्चस्तरीय गुण हो सकते हैं, उतने ही गुण लोकनृत्यों में भी हो सकते हैं । सौराष्ट्र का रासगरबा, राजस्थानी धूमर, नर्बाई नृत्य, गरासियों की बालर, भीलों का धूमरा तथा मणिपुर का लोहारबा नृत्य में जो आनन्ददायिनी शक्ति तथा रचनाविधि के गुण हैं वे किसी भी शास्त्रीय नृत्य से कम नहीं हैं । किसी नृत्य में निचमों की अधिकता, बाछाबंदर तथा चमकदमक होने से ही उसकी सुन्दरता बढ़ती है, ऐसी बात नहीं है । लोकनृत्य अपनी सरलता, आदम्बरहीनता तथा अपनी स्वभावगत सुन्दरता के कारण प्रभावशाली होते हैं, जबकि कभी-कभी शास्त्रीय नृत्य अपने निचमों के बंधनों के कारण अपनी लोकप्रियता खो देते हैं ।

लोकनृत्यों पर प्राकृतिक, सामाजिक एवं धार्मिक वातावरण का प्रभाव

यह कहना बहुत कठिन है कि समस्त भारतवर्ष में उक्त तीनों परिस्थितियों का प्रभाव एकता होता है । किसी स्थलविशेष के प्राकृतिक वातावरण का प्रभाव किसी नृत्यविशेष पर एक प्रकार का है तो यह आवश्यक नहीं कि उसी तरह ही प्रकृति का प्रभाव किसी दूसरी जगह के नृत्यों पर बँसा ही हो । इसका कारण यह है कि किसी जगह प्राकृतिक वातावरण का प्रभाव दूसरे प्रभावों से दब जाता है । किसी जगह प्राकृतिक वातावरण का प्रभाव कम है तो धार्मिक वातावरण का प्रभाव अधिक । किसी जगह सामाजिक बंधन (Social Taboos) इतने अधिक होते हैं कि नृत्य सामाजिकता से घिरा हुआ होता है । वहाँ प्राकृतिक, सामाजिक और दूसरे कारण उन्हें इतना प्रभावित नहीं करते । इस बात को ध्यान में रखते हुए हम भारतवर्ष के

समस्त लोकनृत्यों की विशेषताओं का पता लगा सकते हैं। पंजाब और राजस्थान के सामाजिक वातावरण में मुगलशाही तथा सामंती प्रभाव होने के कारण कला को सामाजिक और धार्मिक रूप प्राप्त नहीं हो सका। पिछले चारसौ वर्षों में कला जीवनोपयोगी नहीं समझी जाकर विलास की ही सामग्री समझी गई। यह प्रभाव शहरों में तो अधिक था ही, परन्तु गाँवों की परिधि में भी पुग गया। अतः लोकनृत्य धार्मिक समारोहों, मंदिरों, सामाजिक पर्वों में विशेष महत्त्व प्राप्त नहीं करके जीवन के कुछ ही प्रसंगों में उपयोगी सिद्ध हुआ। वहाँ लोगों को वर्षभर में कुछ ही अवसरों पर अपनी आनन्द की भावना व्यक्त करने के लिए नृत्य जायज समझा गया। वे अवसर थे, होली तथा शादी विवाह के विशेष प्रसंग।

राजस्थानी घुमर तथा होली के अवसर के लगभग सभी लोकनृत्य इसी श्रेणी के लोकनृत्य हैं। इनमें शृंगारिक भावना की प्रधानता रहती है। इसी बंधन के कारण राजस्थान और पंजाब में स्त्रियों को पुरुषों के साथ नाचने की छूट नहीं दी गई। पुरुषों के नृत्यों में यदि स्त्रियों की आवश्यकता होती है तो पुरुष ही स्त्री का रूप बनाकर नाचते हैं।

राजस्थान में आदिवासियों के नृत्यों को छोड़कर धार्मिक और सामाजिक लोकनृत्यों की बहुत ही कमी है। नृत्य के प्रति सामाजिक बंधन की भावना होने के कारण ही राजस्थान में व्यवसायिक लोकनृत्यों का विकास अधिक हुआ। जिस देश या प्रान्त में व्यवसायिक लोकनृत्य अधिक होते हैं, वहाँ यह समझ लेना स्वाभाविक है कि नृत्यों के प्रति वहाँ आध्यात्मिक भावना नहीं है, या यों कहिये कि समाज ने नृत्य को होन और हेय समझकर ही व्यवसायिक लोकनृत्यकारों की रचना की। मवादियों का इतिहास भी यही बतलाता है कि उन्हें उनके मूल समाज ने अपनी जाति से निर्वासित भी इसी कारण किया था। जिन क्षेत्रों में नृत्य को होन भावना से नहीं देखा जाता है वहाँ नृत्य जन-जीवन में व्याप्त रहता है और नृत्यकारों की व्यवसायिक जातिमा नहीं के बराबर होता है। बंगाल, उड़ीसा तथा दक्षिण भारत के सभी क्षेत्र इसके ज्वलंत उदाहरण हैं।

इन सामाजिक और धार्मिक भावनाओं के प्रभाव प्राकृतिक वातावरण का भी प्रभाव नृत्यों पर पड़ता है। राजस्थान के रेतीले प्रदेशों में मनुष्य के सामने सबसे बड़ा प्रश्न आजीविका का है। नृत्य के लिए उसे कुर्सी ही कहाँ ? इसलिए इन क्षेत्रों में भीने, फामड़, नट, कठपुतलीकार आदि व्यवसायिक

नृत्यकारों का जितना बाहुल्य है, उतना राजस्थान के अन्य क्षेत्रों में नहीं। यहाँ पर दूर-दूर तक किसी भी प्रकार के सामाजिक लोकनृत्य के दर्शन नहीं होते।

राजस्थान में स्त्रियाँ मध्यकालीन ऐतिहासिक कारणों से बड़े-बड़े लहंगे तथा लम्बी-लम्बी धुँधदार साड़ियाँ पहिनती हैं। सामाजिक प्रथा के कारण उन्हें धुँध भी निकालना पड़ता है, इसलिये वहाँ स्त्रियों में जो भी नृत्य प्रचलित है, उनमें घाघरे और धुँध की कला बहुत ऊँचे दर्जे तक पहुँच चुकी है। स्त्रियों के नृत्य का सृजन भी इसी प्रकार हुआ कि वे अधिक से अधिक चकरियाँ लें, ताकि घाघरे का घेर मर्यादा का भी अतिक्रमण कर जाय। राजस्थान में धुँध की प्रथा है, इसीलिये वहाँ के लोकनृत्यों में धुँध की कई कलाएँ व्यक्त की जाती हैं। यही कारण है कि राजस्थान के नृत्य कृताकार होते हैं तथा धुँध की प्रथा वहाँ निरन्तर धाई है। यही बात कुछ हद तक पंजाब के लिए भी लागू है। एक विशेष बात राजस्थान और हरियाणा के लोकनृत्यों में जो देखने योग्य है, वह यह है कि सामाजिक कारणों से क्योंकि स्त्रियाँ पुरुषों के साथ वहाँ नहीं नाचतीं इसलिये पुरुषों को ही स्त्रियों का नृत्य करना पड़ता है। पुरुषों में स्त्रीमुलम हावभाव स्वभाव से नहीं होते, इसी-लिये उनको स्त्रियों के हावभाव सीखने पड़ते हैं। परिराम यह होता है कि पुरुष चाहे पुरुष का ही काम करता हो, स्त्रियों के ये लटके-मटके उसकी छादत में गुमार हो जाते हैं, इसलिए अधिकतर यह देखा गया है कि राजस्थान के ध्ववसायिक लोकनृत्यों में जनानापन अधिक है। उन्हें किसी तरह स्त्रीत्व की कमी को अपने हावभाव द्वारा ही पूरी करनी पड़ती है।

यही विस्लेषण यदि दक्षिण भारतोप नृत्यों का करें तो उनमें भी कई विशेषताएँ मिलेंगी। दक्षिण भारत में उत्तर भारत की तरह विदेशी प्रभाव बहुत कम है। इसलिए वहाँ की कलाओं में हिन्दुत्व को उदार और उदात्त माननाई प्राप्त भी अक्षुण्ण रूप में विद्यमान है। नृत्यसंगीत के प्रति प्रायः कोई सामाजिक बंधन (Taboos) वहाँ नहीं है। कला के पीछे धार्मिक और सामाजिक भावनाएँ वहाँ पर्याप्त मात्रा में हैं इसलिए वहाँ प्रत्येक ऊँचे और नीचे दर्जे की जातियों में नृत्य के प्रति सद्भावना है। राजस्थान की तरह नृत्य निम्न श्रेणी की घरोंतर नहीं बनकर मंदूदरी ब्राह्मणों के घरों में ऊँचा से ऊँचा स्थान प्राप्त किये हुए हैं। बल्कि वहाँ तो नृत्य कहीं अर्थात् नहीं हो जाय, इसलिए उसे गूढ़ों से बचाकर रखा जाता है। इसके विपरीत राजस्थान में कहीं ऊँची जातियाँ नृत्य के कारण अप्रष्ट नहीं हो जायँ इसलिए उसे निम्न जातियों में धकेल दिया गया है।

दक्षिण भारत में नृत्य का सामाजिक और धार्मिक रूप चरम सीमा तक पहुँचा हुआ है, इसलिए वहाँ नृत्य की व्यवसायिक जातियाँ नहीं के बराबर हैं। सब पृथिव्ये तो दक्षिण भारत में कला के प्रति इतनी स्वस्थ भावना होने के कारण यह प्रत्येक घर की जीभा बनी हुई है। लोकनृत्य स्वयं इतना अधिक व्यवस्थित और संस्कृत बना दिया गया है कि यह भी शास्त्रीय कला का रूप धारण करने लगा है। अब कलाप्रियता चरमोत्कर्ष तक पहुँचती है और वह जीवन और धर्म के बहुत निकट होती है तो सभी कलाएँ चाहे वह लोक हों चाहे शास्त्रीय, चरमोत्कर्ष तक पहुँचने लगती हैं तथा लोककला और शास्त्रीय कला एक दूसरे के समीप आने की कोशिश करती है। शास्त्रीय कला में लोककला के सामाजिक और लोकवास्तव के गुण समाविष्ट होने लगते हैं और लोककला में शास्त्रीय कला के संस्कार और परिष्कार की प्रभुति प्रविष्ट होने लगती है। यही कारण है कि दक्षिण भारत में लोककला और शास्त्रीय कलाएँ काफ़ी समरूप होने लगी हैं। कनकली और कुचपुडो नृत्य किसी समय नृत्य की लोकमौली में ही जुमार थे, परन्तु वे आज परम दर्जे के शास्त्रीय नृत्य बन गये हैं। जिस तरह दक्षिण भारत में लोककला और शास्त्रीय कला एक दूसरे का रूप धारण कर रही है, उसी तरह वहाँ लोकनृत्य और शास्त्रीय नृत्य भी समरूप होते जा रहे हैं।

धार्मिक, सामाजिक तथा कलाप्रियता की दृष्टि से दक्षिण भारत की कला का विशेषण उभर किता गया है। अब कुछ और कारणों से भी उनका विशेषण होना आवश्यक है। उच्च अश्वधिक गर्मी के कारण लोग कपड़े नहीं पहिनते। उन्हें अपने शरीर की गरिमा दशनि के लिए कपड़ों से कहीं अधिक नग्न शरीर के शृंगार-सजाव पर ध्यान देना पड़ता है। कपड़ों की कमी-पूति करने के लिए उन्हें गले में घञ्छे कंठे पहिनने पड़ते हैं। मस्तक और शरीर पर केसर, सबीर आदि के तिलक लगाने होते हैं और नृत्य में भी अंग संचालन के वैविध्य पर ही अधिक ध्यान देना पड़ता है। भरतनाट्यम में स्त्रियों की ही नाचने का अधिकार प्राप्त है, पुरुषों की नहीं। अतः स्त्रियों के नृत्य में पुरुषसुलभ किनाशों का बाहुल्य है।

इसी तरह बंगाल और मणिपुर के लोकनृत्यों का भी विशेषण किया जा सकता है। वहाँ पर धार्मिक नाचनाओं का बाहुल्य होने के कारण वहाँ के लोकनृत्य बहुधा धार्मिक होते हैं। मंदिर, देवस्थान तथा धार्मिक झबडर ही उनके नृत्यों के विषय बन जाते हैं। सामाजिक दृष्टि से भी वहाँ कोई अंधधुन नहीं है। इसलिए पुरुष स्त्री मिलकर नाचते हैं। स्त्री पुरुष के व्यवहार में

सामाजिकता है अतः नृत्यों में कोई शृंगारिकता तथा अवलीलता का चिह्न नहीं है। बंगाल तथा मणिपुर में इन लोकनृत्यों की जनता बड़े सम्मान और धार्मिक दृष्टि से देखती है। इनके विपरीत राजस्थान, हरियाणा और पंजाब के कुछ क्षेत्रों में यदि कोई लोकनृत्य का आयोजन किया जाय तो सामाजिक बन्धनों (Social Restrictions) के कारण लोग स्त्रियों को नृत्य करते देखकर शिष्टता की सीमा का अतिक्रमण कर जाते हैं। बंगाल, आसाम, और मणिपुर में व्यवसायिक लोकनृत्य जैसी कोई परम्परा नहीं है। इसका मूलकारण यही है कि वहाँ लोकनृत्यों के पीछे सामाजिकता की भावना है।

उत्तर प्रदेश की स्थिति राजस्थान, पंजाब और बंगाल के बीच की है। उत्तर प्रदेश के वे क्षेत्र जो बड़ संस्कृति से प्रभावित हैं, तथा जो भगवान् राम-कृष्ण की कौटुम्हियों से प्रभावित हैं, वहाँ रामलीला और रासलीला जैसी दो लोकनृत्य-नाट्यों की रीतियाँ प्रचलित हैं, परन्तु वे भी व्यवसायिक लोकनृत्य के रूप में हैं। उधर भी बाहरी प्रभावों के कारण सामाजिक बंधन पर्याप्त मात्रा में हैं, इसलिए व्यवसायिक लोकनृत्यों ही इधर विशेष विकसित हुई। इनमें भी सामाजिक बंधनों के कारण पुरुष ही स्त्रियों की भूमिका धरा करते हैं।

पहाड़ी क्षेत्रों (हिमालय) के नृत्यों का विश्लेषण करने पर यह ज्ञात होता कि वहाँ के पहाड़ी जीवन की उन पर छाप स्पष्ट है। पहाड़ी प्रदेश होने के कारण बाहरी विदेशी प्रभाव इन पर नहीं के बराबर है। सामाजिक और धार्मिक भावनाओं पर भी कोई विशेष प्रतिबंध नहीं है। यहाँ पर भी इसी कारण अधिकतर लोकनृत्य व्यवसायिक लोकनृत्यों के रूप में नहीं हैं। इन पहाड़ी क्षेत्रों में स्त्री पुरुष मिलकर नाचते हैं तथा इनके नृत्यों पर प्राकृतिक वातावरण का पर्याप्त प्रभाव है। पहाड़ों पर समचौरस या एक ही स्थल पर लम्बी-चौड़ी जगह का अभाव रहता है, इसलिए लोग छोड़ी जगह में भी नृत्य कर सकते हैं। कतार बनाते समय कभी गोलाकार घूमने की बजाय सर्प की तरह टेढ़ेमेढ़े चलकर घूमना समचौरस भूमि पर सीधे हो जाते हैं। हिमालय-वर्षा पर्वतों की असहनीय शीत के कारण इन्हें शरीर पर अत्यधिक कपड़े पहिनाने पड़ते हैं, अतः इनके नृत्यों में शारीरिक गरिमा तथा अंगभंगिमाओं की कमी रहती है। केवल सीधे-सीधे जड़ रूप में चलना-फिरना ही इनके नृत्य की विशेषता है। नृत्य में संगठित संचालन के अलावा विशेष गरिमा नहीं। उसमें शृंगारिकता और कलावैविध्य की भी कमी है। ये दोनों ही बड़े व्यापक

संपर्क तथा दुनियावी परिचय और प्रभाव से घाती है। पर्वतों के एकाकी और शान्त वातावरण में उनका अभाव रहता है।

सौराष्ट्र के नृत्यों में इस दृष्टि से अनुपम विविधता और कारीगरी है। समुद्री वातावरण में समुद्री लहरों की चहलपहल और सौंदर्य के बीच रहकर उधर के लोकोत्पत्ताकारों में कल्पना की अद्भुत सृष्टि और कला की अद्वितीय विविधता है। इनके नृत्यों में समुद्र की सी गम्भीरता, तरंगों की सी चपलता, समुद्री-जलवायु की सी मनोरमता और बाहरी प्रभावों से प्रछूते लोक-जीवन की पवित्रता है। यहाँ के नृत्य सामाजिक नृत्यों के अद्वितीय उदाहरण हैं। उनमें कला, सौंदर्य, सरलता और मनोभावनाओं का वैसा सामंजस्य हुआ है, वैसा अन्वय कहीं नहीं।

भारतीय लोकनृत्यों के प्रकार

भारतीय लोकनृत्यों के निम्नांकित प्रकार हैं—

(१) स्वान्तःमुखाय लोकनृत्य—वे लोकनृत्य जो केवल हर्ष, उत्साह तथा आनन्दोद्देक से संबंधित हैं, उनमें संभ्रमिमाओं की प्राज्वलता, वैविध्य तथा भावनाओं का अद्वितीय रंग पड़ा होता है। वे नदी के प्रवाह की तरह बहते हैं। लहरों की तरह उछलते हैं तथा अद्वितीय ध्वनि की सृष्टि करते हैं। इन नृत्यों में नृत्यकारों को एक निश्चित योजना में रहते हुए भी, संभ्रमिमाओं की पूर्ण स्वतंत्रता रहती है। इन नृत्यों में नृत्यकार बाह्य पाठम्बरों का विशेष सहारा नहीं लेता। उसकी वेशभूषा, अलंकरण तथा प्रस्तुतीकरण में किसी प्रकार का दिखावा नहीं होता। वह सादी पोशाक ही में आकर्षक लगता है। इन नृत्यों में व्यक्तिगत प्रतिभा तथा दिखावे की अधिक प्रवृत्ति रहती है। इन नृत्यों के लिए कोई विशेष पर्व, उत्सव तथा अवसर निश्चित नहीं होते। ये स्वान्तःमुखाय नृत्य कभी भी मन की धौज पर प्रकट होते हैं। उनमें नित्य-प्रति परिवर्तन होता रहता है, तथा वे जातीय तथा क्षेत्रीय विशेषताओं से घीतघोत रहते हैं। इन नृत्यों में नृत्यकारों का वैयक्तिक, पारिवारिक तथा जातीय जीवन विशेष रूप से झलकता है।

(२) अनुष्ठानिक लोकनृत्य—इन कोटि में वे लोकनृत्य घाते हैं, जो वैयक्तिक नृत्यों के ढाँचे में से निकलकर किसी उत्सव, पर्व, रीतिरिवाज तथा संस्कार के साथ जुड़ जाते हैं। स्वान्तःमुखाय तथा वैयक्तिक नृत्यों को जीवित रखने तथा उनको विशिष्ट स्वरूप देने में इन पर्व, उत्सवों का बहुत बड़ा हाथ है। मावोद्देक के साथ श्रद्धा तथा नतम्य जुड़ जाने से इन नृत्यों में तनिक गंभीरता घाती है और सामाजिक उत्सवों का समावेश होता है। बिचरी

हुई नृत्य-भंगिमाएँ नियमित होती हैं, तथा उन्हें सामाजिक स्वरूप प्राप्त होता है। सामाजिक श्रद्धा और परम्परा के साथ जुड़ जाने से उनमें स्थायित्व प्राप्त है तथा उनके प्रति लोगों का प्रेमभाव बढ़ता है। उनमें वैयक्तिक प्रयोग की अपेक्षा सामाजिक प्रयोग की विशेष महत्त्व मिलता है। ये नृत्य प्रत्येक पर्व, उत्सव तथा समारोह के प्रतीक होते हैं। उनकी भावाभिव्यक्तियों में उन पर्वों का पूरा विवेचन होता है। जैसे धार्मिक नृत्यों में पूर्ण गंभीरता, मौसम के नृत्यों में पूर्ण शृंगार और साहित्यिकता तथा मेलों और सार्वजनिक पर्वों के नृत्यों में विस्तार, मग्नता तथा विभिन्नता के गुण परिलक्षित होते हैं। ऐसे नृत्य भी बहुत हैं, जो केवल रुढ़ि मात्र रह गये हैं, जिनमें कोई अनुराग और रस नहीं है। जैसे वैवाहिक प्रसंगों के साथ चिपके हुए नृत्य, जिनमें कोई वैशिष्ट्य और रस नहीं होता। सरलता तथा भीमापन ही उनका काम गुण है। ऐसे नृत्य धीरे-धीरे विविध रीतियों तथा परम्पराओं से जुड़ जाने के कारण रुढ़िगत हो गये हैं और रुढ़ि बनकर ही संचरित होते हैं। उनके साथ कभी-कभी ग्रंथानुशीलन और ग्रंथविश्वास भी जुड़ जाते हैं, जो लकीर की तरह सदा ही चलते रहते हैं।

(३) अमसाध्य लोकनृत्य — ऐसे नृत्य भी अनेक हैं जो धीरे-धीरे मनुष्य की क्रियाओं के साथ जुड़ गये हैं। अमजनित यवान तथा उसकी गौरवता को कम करने के लिये जिन अनेक नृत्यों की सृष्टि हुई, वे मनुष्य के जीवन में घुलमिल गये। सड़क कूटते हुए, छत इबाते हुए, पानी भरते हुए, कबन उठाते हुए तथा खेतों की अनेक क्रियाएँ करते हुए, अनेक संगमुद्राएँ लपकड़ होकर धीरे-धीरे नृत्य का रूप धारण करने लगती हैं। ऐसी भंगिमाएँ गीतों से प्रेरणा लेती हैं और पारंपरिक लय से ताल ग्रहण करती हैं। चूँकि इन नृत्यों में अम की प्रधानता रहती है, इसलिये उन की चालें, भंगिमाएँ तथा मुद्राएँ अत्यंत मोटा हो जाती हैं। ये नृत्य विशिष्ट स्वरूप धारण नहीं करते। बहुधा क्षेत्रीय, जातीय एवं भौगोलिक विशेषताओं के साथ उनके स्वरूप भी बदलते रहते हैं। ऐसे नृत्यों में काम करती हुई स्त्रियों की टोकियाँ और झिलते हुए हाथ ही नृत्य की भंगिमाएँ बन जाते हैं। इसी तरह छत कूटती हुई स्त्रियों के हाथ के धौंसे तथा सड़क बनाती हुई स्त्रियों की पदचों ही इन अमसाध्य नृत्यों की चालें बन जाती हैं। ये नृत्यमुद्राएँ अमसाध्य क्रियाओं के साथ दूध पानी की तरह इस तरह घुलमिल जाती हैं कि यह पता नहीं लगता है कि अम कौनसा है और नृत्य कौनसा ? इन्हीं नृत्यों में वे नृत्य भी सम्मिलित हैं,

जो लम्बी यात्रा के फासले को काटने के लिये गीतों की पदचारों के साथ मिलकर स्वतः ही मनुष्य के धर्म में समा जाते हैं ।

(४) सामाजिक लोकनृत्य - ये लोकनृत्य किसी वर्ग, धर्म, जाति तथा इलचिषेय से संबंध नहीं रखते । इनका संबंध समस्त समाज तथा राष्ट्र से होता है । वैयक्तिक, धनुरंजनात्मक तथा सांस्कृतिक नृत्यों का विकसित रूप ही सामाजिक नृत्यों का रूप धारण करता है । जैसे-जैसे धर्मगत भावनाएँ विशाल बनती हैं, छोटे-छोटे समाज तथा धर्म सर्वदेशीय भावनाओं से धीतप्रोत होकर विशाल रूप धारण करते हैं, जैसे-जैसे इन नृत्यों का स्वरूप भी विशाल और प्रोजल बनता जाता है । अनेक वैयक्तिक नृत्य सामाजिक कसौटी पर कस जाते हैं और पारस्परिक प्रभाव से विराट् रूप धारण कर लेते हैं । इन नृत्यों में समस्त समाज, क्षेत्र तथा देश की आत्मा झलकती है । इन नृत्यों के पीछे अनेक वर्गों की भावना निहित रहती है । उनमें समस्त सामाजिक भ्रान्त्य और समरसता के दर्शन होते हैं । इन नृत्यों की लोकप्रियता, उनके प्रसारक्षेत्र तथा उपभोक्ताओं के विशाल जनसमुदाय की देखाकर ही यह पता लगाया जा सकता है कि वह क्षेत्र किन सामाजिक और मानवीय गुणों से धीतप्रोत है । इन नृत्यों के पीछे समस्त समाज का विश्वास, गौरव तथा उसकी आत्मा निहित रहती है । ये नृत्य धमीर-शरीर, शिक्षित-अशिक्षित, जातिपाति, धर्म-संप्रदाय का भेद नहीं जानते । ऐसे नृत्यों में गुजरात का गरबा, राजस्थान का घूमर, पंजाब का भांगड़ा, बिहार का झूमर, महाराष्ट्र का लावली, दक्षिण भारत का कोलटम आदि विशेष उल्लेखनीय हैं । ये नृत्य सामाजिक तथा राष्ट्रीय परिपान, राष्ट्रीय भावना तथा राष्ट्रीय समरसता और चारित्रिक समन्वय के चोतक हैं ।

ये नृत्य स्वभाव से सरल, पदचारों एवं रंगिमाओं की दृष्टि से सर्वगम्य, सर्वनाम्य तथा सर्वप्राप्त होते हैं । इन्हें सीखने के लिये प्रशिक्षण की आवश्यकता नहीं । ये नृत्य प्राचीन होते हुए भी आधुनिक हैं, क्योंकि ये सर्वदा ही ताजा रहते हैं ।

(५) मनोरंजनात्मक लोकनृत्य - लोकगीतों की तरह ही लोकनृत्य जब कुछ विशिष्ट गुणीजनों तथा कलाकविनिष्ठ व्यक्तियों की धर्मशक्ति के विषय बन जाते हैं तो उनमें भ्रु'ंगार, सजाव होने लगता है और उनका सामाजिक तत्त्व तिरोहित हो जाता है । वे प्रबोक्ता की विशिष्ट धर्मशक्ति के अनुकूल रूपान्तरित होने लगते हैं तथा वे सजाव-भ्रु'ंगार से चमत्कृत होते हैं । कभी-कभी वे

धरने प्रतिश्रव्य मनोरंजनात्मक नृत्यों के कारण कुछ विशिष्ट कलाकारों की प्राचीनिकता के साधन भी बत जाते हैं। इन विशिष्ट परिस्थितियों में प्रदर्शक कभी-कभी दर्शक बन जाता है। वह स्वयं नृत्य करके ध्यानमग्न होने की अपेक्षा, दूसरों के नृत्य देखकर ध्यानमग्न होता है। ये विशिष्ट नृत्य दूसरों को ध्यानमग्न करने के लिये ही विशिष्ट स्वरूप धारण कर लेते हैं। ये नृत्य व्यवसायिक हो जाने पर लोकनृत्यों के नृत्यों की इसलिये नहीं खोते कि उनमें लोकनृत्यों की सभी परम्पराएँ फिर भी विद्यमान रहती हैं। व्यवसायिक नृत्यकारों को उनका सजाव-शृंगार करने की छूट है, परन्तु उनकी मूल रचनाओं को बदलने का उनकी अधिकार नहीं रहता। उन नृत्यों के मान्य स्तरों में यदि कुछ भी अन्तर रह जाता है तो दर्शक वुरन्त हो अपनी प्रतिक्रिया प्रकट करने लगते हैं। राजस्थान के व्यवसायिक प्रवाई नृत्यकार के सभी नृत्य परम्परापोषित हैं। उनका लभ तथा रचना-वैशिष्ट्य पूर्वनिश्चित होता है। कलाकारों को उनमें कोई महत्त्वपूर्ण परिवर्तन करने की छूट नहीं रहती है। यदि कभी वह वह स्वतंत्रता से भी लेता है तो उसे दर्शकों की मर्त्सना का पाप बनना पड़ता है।

व्यवसायिक नृत्यकार धरने यजमानों को केवल अनुरञ्जित ही नहीं करता, वह उनके गौरव की रक्षा भी करता है। दर्शकों में स्वान्तःमुलाय होने की अपेक्षा दूसरों से अनुरञ्जित होने से जो होनता की भावना का संचार होता है, उसे ये व्यवसायिक कलाकार काफी मात्रा में दूर करते हैं। और धरने यजमानों की कलात्मक धनिकता का गौरव बढ़ाते हैं। दर्शक-प्रदर्शक की यह परम्परा जो आज भी विद्यमान है, लोकनृत्य की मूल धारणा के अनुष्ण ही है, क्योंकि प्रदर्शकों द्वारा प्रस्तुत किये हुए इन नृत्यों से दर्शक वही ध्यानन्द ग्रहण करता है, जो उसे धारमार्गद्वारा प्राप्त होता है। अतः जो दर्शक-प्रदर्शक का भेद है वह इस मनस्त्व के कारण काफी हद तक कम हो जाता है। इन नृत्यकारों के साथ उसका पारिवारिक और जातीय लगाव रहता है। वह इन व्यवसायिक नृत्यकारों की नृत्य-सदायगी में अत्यधिक रुचि लेता है और उनमें किसी प्रकार का परिवर्तन तथा शोषक बदौलत नहीं करता। उन पर वह सदा ही अपना प्राधिपत्य बनाये रखता है।

लोकनृत्य और परिधान

परिधान तथा धनिकारों का लोक मनुष्य की स्वाभाविक प्रवृत्ति है। मनुष्य धरने पर की पहारदीवारी में बन्द रहता है, सब वह साधारण कपड़े ही पहिने रहता है, परन्तु जब वह बाहर निकलता है तो उसके लिये परिधान

का महत्त्व बढ़ जाता है। लोकदुर्गों में चूँकि वैयक्तिक आनन्द की प्रधानता रहती है, अतः वेश-विन्यास के मामले में नर्तक अधिक रुचि नहीं लेता। दैनिक पोशाकों ही उसकी आवश्यकता की पूर्ति करने में पर्याप्त होती है। एवं उत्सवों पर जो विशेष पोशाकों पहिने का रिवाज है, उसके पीछे नृत्य का महत्त्व जितना नहीं है उतना उत्सवों के सामाजिक मुखों का है। उत्सवों में सम्मिलित होनेवाले लोग उत्सवों के निमित्त पोशाक परिधान पहिने हैं, नृत्यों के निमित्त नहीं।

कई भौगोलिक और सामाजिक कारण ऐसे भी हैं, जो नृत्यकारों की विशिष्ट पोशाकों पहिने को बाध्य करते हैं। अत्यधिक शीतप्रदेशों में शीत के कारण लोगों को गर्म लबादों में रहना पड़ता है। वे कई बारों में एक बार नहाते हैं तथा अधिकतर घरों में ही बंद रहते हैं। उनके सामाजिक आनन्द के अणु अत्यन्त सीमित होते हैं। अपनी आजीविका के लिये खेती आदि कार्यों में उन्हें इतना व्यस्त रहना पड़ता है कि नृत्यों को आजीविका के साधन बनाने का उनके सामने कोई प्रश्न ही नहीं उठता। भौगोलिक एवं मौसमी अनिश्चितताओं के कारण उनका प्रयोग अच्छी मौसम में ही होता है। यही कारण है कि नृत्यों के ये दुर्लभ आयोजन उनके लिये उत्सव, एवं के समान हैं। उस अवसर पर वे धार्मिक पोशाकों पहिने हैं और सीमती खेबरों से अपने को सजाते हैं।

ऐसे क्षेत्रों में जहाँ नृत्य वित्तप्रति का ही कम बन गया है, वहाँ परिधान विशेष महत्त्व नहीं रखता। शृंगार के लिये जंगली फूलों का शृंगार ही पर्याप्त होता है। मध्यप्रदेश के माड़िया, भूषिया, राजस्थान, गुजरात के बील तथा बिहार के उराँव, संवाल आदि जातियों के नृत्यों में जंगली फूल, कौड़ी, पक्षियों के पंख, पशुओं के सींग आदि का परिधान के रूप में बड़ा सुन्दर उपयोग होता है। इन जातियों के वे नृत्य जो मेलों तथा मङ्गलों में नाचे जाते हैं, आदिवासियों की विशिष्ट तथा धार्मिक वेशभूषाओं से भिन्न पड़ते हैं। इन अवसरों पर जाति के सभी लोग बड़े-बूढ़े, स्त्री-पुरुष, बाल-युवक नाचते हैं और अपने इष्टदेवों के प्रति अपनी श्रद्धांजलि अर्पित करते हैं। ये ही अवसर पारस्परिक मेलजोल, वैवाहिक सम्बन्ध तथा पारस्परिक प्रेम बढ़ाने के लिये होते हैं। कभी-कभी तो ऐसे प्रसंग नवयुवक और नवयुवतियों के लिये सौन्दर्य प्रतियोगिता के रूप में भी प्रकट होते हैं। आदिम पुरुष और स्त्री अश्लील पोशाकों और साज-सज्जाओं से सुसज्जित होकर आते हैं तथा इन नृत्यों को प्रभावशाली और दर्शनीय बना देते हैं।

इन जातियों के उन नृत्यों में, जो दिनभर के परिधन के बाद प्रत्येक मौसम में यकान मिटाने के लिये किये जाते हैं, पोशाकों का कोई महत्व ही नहीं है। राजस्थान, गुजरात तथा मध्यप्रदेश के जील मिलालों का वीर नृत्य, जो प्रतिदिन यकान मिटाने के लिये किया जाता है, साधारण पोशाकों में ही होता है।

आंध्रप्रदेश, नेफा, हिमाचल प्रदेश, कश्मीर, मणिपुर तथा नागालैण्ड आदि के नृत्यों की पोशाकें जितनी आकर्षक होती हैं उतनी कदाचित् देश की किसी जाति की नहीं। ये पोशाकें केवल नृत्य के लिये ही पहिनी जाती हैं। दैनिक जीवन में उनका कहीं भी प्रयोग नहीं होता। मध्यप्रदेश, उड़ीसा, बिहार, बंगाल, राजस्थान आदि समतल प्रदेश के बिलिष्ट सांस्कारिक नृत्यों में अत्यन्त ही आकर्षक पोशाकें पहिनी जाती हैं, परन्तु दैनिक जीवन की पोशाकों में और उनमें कोई विशेष अंतर नहीं होता। वे तो दैनिक जीवन ही में फूल कौड़ियों के भूंगार से सुसज्जित रहते हैं। परन्तु पहाड़ी प्रदेश की पोशाकें नृत्य के समय अत्यन्त आकर्षक बन जाती हैं, क्योंकि ये देश शीतप्रधान देश हैं। अतः वस्त्र परिधान धर्म का आवश्यक धर्म बनता है। ये प्रदेश फूलों तथा कौड़ियों की दृष्टि से अभावग्रस्त देश हैं, इसलिये इनकी शारीरिक सजावट में इनके कहीं दर्शन नहीं होते, अतः शरीर के परिधान में वस्त्र तथा पाँव और सिर के परिधान में पंख तथा हडिडियों का पूर्ण भूंगार रहता है। शीतप्रदेश होने के कारण गरम कपड़ों का महत्व भी विशेष है। इसलिये ये लोग कतार्द-बुनाई तथा कसीदाकारी में अत्यन्त प्रवीण होते हैं। यही कारण है कि इनकी वेशभूषा भी अत्यन्त आकर्षक होती है। इन पहाड़ी प्रदेशों के नृत्य भौगोलिक कठिनाइयों के कारण अधिक नैतिक नहीं हैं। ऊँच-नीच रास्तों तथा पहाड़ों के कारण, उन्हें नृत्य के लिये समतल भूमि भी बड़ी मुश्किल से मिलती है, अतः इनके नृत्य अत्यन्त ग्लम, सीमे तथा वैविध्यहीन होते हैं। इसी कारण इस अभाव की पूर्ति के लिये तथा अपने नृत्यों को आकर्षक बनाने के निमित्त इन्हें अत्यन्त कलात्मक पोशाकें और खेबर पहिने पड़ते हैं।

परिधान, सज्जरण आदि नृत्यों के शारीरिक संचार पर भी आधारित रहते हैं। महाराष्ट्र, उत्तरप्रदेश, राजस्थान तथा बिहार के मैदानी क्षेत्रों के कुछ पुरुषाची नृत्यों में पोशाकें अधिक कसी हुई, सरल और हलकी होती हैं, कारण कि ये नृत्य समुद्री तूफान की तरह चलते हैं और धर्म-प्रत्यग की मक्कर उछलकूद के कारण पोशाकों में कसावट तथा हल्कापन अत्यन्त आवश्यक

है। ऐसे लूकानी नृत्यों में धातु के बने हुए बोझिल ध्वनिकरणों के लिये कहीं स्थान नहीं रहता है। भयंकर गरम क्षेत्रों में जहाँ गरमी के कारण कोई वस्त्र शरीर बर्दाश्त नहीं करता, वहाँ वस्त्र परिधान की न्यूनता रहती है और उनकी प्रति नृत्यों की रंगीनियों तथा संगममिमामाओं के वैविध्य से की जाती है। ऐसे क्षेत्रों के नृत्यकार वस्त्र परिधान की अगह खुले बदन के प्राकृतिक शृंगार तथा शरीर के अत्यन्त कलात्मक गोदनों को महत्त्व देते हैं। मध्यवर्ती मध्यप्रदेश के भयंकर गरम और जंगली क्षेत्रों के आदिवासी कपड़े नहीं पहिनते, परन्तु उनकी जगह फूलों की बेसियों, कौड़ियों की मालाओं तथा पक्षियों के पंखों से वे अपने आपको अलंकृत करते हैं।

हिमाचल प्रदेश की १५००० और १८००० फीट की ऊँचाई पर रहने वाले नर-नारियों को सर्दों से बचने के लिये उन तथा मृत के भारी-भरकम लबाड़े पहिनने पड़ते हैं। पुरुष और स्त्रियों को एक ही तरह के ऊनी तंग पायजामे पहिनने होते हैं। पुरुष और स्त्रियों की पोशाकों में कोई अन्तर नहीं होता। उनकी नृत्य की पोशाक भी प्रायः वही होती है। स्त्रियों का सजाव-शृंगार, जो भी होता है वह इन लबाड़ों के ऊपर ही होता है। अतः वह बहुधा अंग का शृंगार न होकर इन लबाड़ों का ही शृंगार होता है, क्योंकि मुँह को छोड़कर शरीर के सब अंग-प्रत्यंग कपड़ों से ढके रहते हैं। केवल मुँह ही एक ऐसा प्रत्यंग है, जहाँ अलंकरण के लिए कुछ गुंजाइश रहती है। यही कारण है कि इनकी स्त्रियों के कान, नाक कई जगहों से छिदे रहते हैं और चाँदी तथा अन्य धातुओं के अलंकरण से वे लदे रहते हैं।

लोकनृत्यों में मुलधिन्यास की कल्पना प्रायः नहीं के बराबर है। अपने मुँह की सफेदी से पोतने तथा घाँटों में काजल तथा मोठों पर लाजली लगाने की समस्त कल्पना धातुनिक है और उसका सम्बन्ध केवल प्रदर्शन से है। लोकनृत्य प्रायः स्वान्तःमुखाय होते हैं, अतः उनमें दिखावे की भावना नहीं के बराबर है। व्यवसायिक लोकनृत्यों में भी मुल-शृंगार की प्रवृत्ति लगभग नहीं के बराबर है। साधारणतः काजल-दीकी से अपने को सजाने की जो आदत स्त्रियों में होती है, उसका सम्बन्ध नृत्य से न होकर उनकी नारीमुलम आदत से है।

लोकनृत्य और गीत

लोकगीत नृत्यों के प्राण हैं, जो उनके साथ लिपटे रहते हैं। कुछ ही नृत्य ऐसे हैं, जो बिना गीतों के चलते हैं। ऐसे नृत्य लक्षप्रधान, शारीरिक

कसरतों के नृत्य होते हैं, जो ताल में शरीर के करतब दिखाने मात्र के लिये होते हैं । स्वतंत्र गीत की रचना बिना नृत्य के होती है, परन्तु स्वतंत्र नृत्य की रचना बिना गीत के नहीं होती । नाचनेवालों के विशिष्ट श्रणों में, जब जनसमूह बिरक उठता है, तो उनके साथ ही कुछ तपप्रधान धुनों अज्ञात ही में शब्दों का परिधान पहिन लेती हैं । जब जनसमूह की भावोद्रेक की स्थितियाँ तीव्रतम होती हैं तो उनका अंग-संचालन भी अत्यन्त तीव्रतम होता है और उनके साथ जुड़ीहुई गुनगुनाहट भी अत्यन्त तीव्रतम धुनों का संचार करती । है कुछ अव्यवसायिक नृत्यों की छोड़कर कोई भी लोकनृत्य ऐसा नहीं, जिसको गीतों का परिधान बाद में पहिनाया जाता हो । गीत नृत्य के साथ ही प्रकट होते हैं, तथा आधुनिक नृत्यों की तरह वे बाद में नहीं जोड़े जाते हैं ।

भावोद्रेक के कुछ क्षण ऐसे भी हो सकते हैं, जिनमें रचयिता की गुन-गुनाहट, जो स्वरो के तानेबाने के साथ अज्ञात ही में रचयिता के कंठ पर बैठ जाती है, अंग-संचालन को भी प्रेरित करती है । अनायास ही ऐसी गुनगुनाहट के साथ अंग-प्रत्यंग चलने लगते हैं, तथा स्वयं गुनगुनाहट को शब्द मिलते हैं । ऐसी असाधारण परिस्थितियाँ अतिसूक्ष्म जनसमुदाय में अतिसूक्ष्म बार उपस्थित होती हैं, परन्तु बिरके ही योग ऐसे होते हैं जो नृत्य-गीतों का रूप धारण करते हैं । इन गीतों तथा गीतनृत्यों के बोधण के लिये अनुकूल परिस्थितियाँ नहीं होने से वे अपनी उत्पत्ति के साथ ही नष्ट भी हो जाते हैं ।

यहाँ एक बात विशेष उल्लेखनीय है कि नृत्य-भावों के साथ गीतों का समागम नहीं होता । अंग-संचालन को जिस विशिष्ट भावोद्रेक की आवश्यकता होती है, वह असाधारण उद्रेक होता है । भावेन ही भावेन में शरीर का अंग-प्रत्यंग फड़क उठता है । उस समय शब्द-संचार की गुंजाइश इसलिये नहीं रहती कि वह भावेन सूझानी होता है । शब्दों के तनिक निबोजन-भावोजन के लिये बोधमय भावेन की आवश्यकता रहती है । यह चैतन्य बहुधा विद्यमान नहीं रहता । यही कारण है कि लोकनृत्य की उद्गम-स्थितियाँ अत्यंत असाधारण और कठिन हैं । अतः जहाँ लोकगीत हजाराँ में विद्यमान हैं वहाँ लोक-नृत्य उगलियों पर गिने जा सकते हैं ।

लोकनृत्यों के साथ प्रायः वे ही गीत जुड़ते हैं, जिनके गेय तथा वाचिक मुख बहुधा नहीं के बराबर होते हैं । भावोद्रेक के समय धाणी का संचार स्वरो के रूप में सर्वप्रथम होता है, उसके बाद शब्दों का योग मिलता है । इनके साथ अंग-संचार एक असाधारण स्थिति में होता है, जो दोनों पूर्ब की स्थितियों की

चरमसीमा है, जो बहुधा स्वर और शब्द को मारकर धागे बढ़ जाती है और बाद में सबको संग लेकर समाधिस्थ भी हो जाती है। यदि कोई चीज जीवित रह भी जाती है तो वह है धर्मों का असंयत संचालन और उसके साथ चलनेवाले लयप्रधान स्वर सम्मिश्रित शब्द, जो संग-संचालन को मरने से बचाते हैं। यही संग-संचार बाद में संवत रूप धारण करता है। उसके साथ जो गीत जुड़ जाता है, वह केवल लय के रूप में जीवित रहता है। उसके शब्दों में कोई ताकत नहीं रहती। शब्द और स्वर दोनों ही नृत्य को पुष्ट करते हैं। वे नृत्य धीरे-धीरे व्यक्ति से समष्टिगत होते हैं और सामाजिक स्तर प्राप्त करते हैं।

नृत्यों के साथ प्रयुक्त होनेवाले गीत, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, नृत्यों के साथ ही जन्म लेते हैं, अतः उनमें गीतों की प्रधानता रहती है। गीतों के साथ संगमणिमाएँ जुड़ी रहने के कारण गीतों की स्वर-रचनाएँ अत्यन्त सरल तथा लय अत्यन्त पुष्ट रहती है। पुष्ट लय के आधार पर ही संगमणिमाओं का शान्तिस्थ निर्भर है। इन गीतों का शान्दिक कलेवर बहुधा महत्त्वहीन होता है। उनके वर्णनात्मक प्रसंग, जो बहुधा भावाभिप्रायहीन होते हैं, नृत्यों की लय और मणिमाओं को प्रधानता देते हैं। ये गीत इन नृत्यों के साथ आजीवन जुड़े रहते हैं। इनका पारस्परिक भावात्मक सम्बन्ध होता है, अतः इनके जोड़तोड़ से भारी नुकसान की आशंका रहती है। इन गीतों के शब्द-कलेवर से नृत्यों की मणिमाओं का कोई सम्बन्ध नहीं रहता। गीत केवल नृत्यों की गरिमा एवं उनके सामाजिक तथा संगठनात्मक तत्त्वों की मदद करते हैं। यदि गीत बन्द हो जायें तो स्वभावतः नृत्य भी बन्द हो जाते हैं।

कुछ नृत्य ऐसे होते हैं, जो गीतों के साथ जन्म नहीं लेते। वे किसी लय विशेष पर आधारित रहते हैं। इन नृत्यों के उद्गम में प्राकृतिक ध्वनियों तथा जलप्रपातों की लयप्रधान चपेटों, बादलों के गर्जन तथा लूकानी ध्वनियों का बड़ा हाथ रहता है। निरंतर ही इन आवाजों को सुनते हुए मनुष्य के संग फड़कने लगते हैं और बार-बार इन क्रिया-प्रक्रियाओं से वे मणिमाएँ शरीर में रुढ़ हो जाती हैं। मनुष्य अनाविकाल से इन ध्वनियों पर आनन्दोत्सहित होता आया है। ये ही मणिमाएँ उसके जीवन की अज्ञात प्रेरणा बन जाती हैं। उनका स्थायित्व नहीं होता, क्योंकि वे जाती हैं और नष्ट हो जाती हैं। वे प्रेरणाएँ मूर्तरूप तब धारण करती हैं, जब उनके अनु रूप ही उन्हें किसी अन्य

माध्यम से लय प्राप्त होती है। जैसे किसी डोल की लय पर प्रनायास ही पद-संचार होना तथा संगों का फड़कना। इस तरह डोल, डोलक, झांझ, तक्काड़े आदि की प्रेरणादायी चोटों पर मनुष्य की परम्परागत तथा अनुभवगत भंगिमाएँ स्वरूप धारण करती जाती हैं। इन साधों की समप्रधान चोटें ही भंगिमाओं की वैविध्य की ओर प्रवृत्त करती हैं। इन भंगिमाओं के साथ गीतों की संगति इसलिए आवश्यक नहीं होती कि इन बाधों द्वारा निकली हुई लय ही गीतों का काम करती है। ऐसे नृत्य अत्यंत प्रेरणादायी और ओजपूर्ण होते हैं।

लोकनृत्य और भंगिमाएँ

लोकनृत्यों की समस्त भंगिमाएँ स्वान्तःसुखाय, लयकारी, सहज तथा कल्पनासंगत और उत्साहकारी होती हैं। भावोद्रेक से उद्भूत भंगिमाएँ धीरे-धीरे श्रम्यास, प्रचार, प्रसार तथा सामाजिक संपर्क से प्रांजल होती जाती हैं और पूर्णरूप से विकसित होकर रुढ़ सी हो जाती हैं। ये भंगिमाएँ लोकगीतों की स्वर-रचना की तरह ही सामाजिक धरोहर बनकर समस्त समाज की रनेह-भाजन बनती हैं। रुढ़ भंगिमाओं का कोई निर्धारित अर्थ नहीं होता। अर्थ यदि है तो उनके साथ जुड़ी हुई धुनों तथा लय के विविध प्रकारों के साथ बंधा हुआ होता है। इन भंगिमाओं का गूढ़ अर्थ नृत्य की आत्मा के साथ जुड़ा हुआ होता है। लोकाधार प्राप्त करने के बाद तथा समाज की रीतिनीतियों तथा संस्कारों की आत्मज्ञातृ करने के उपरान्त इन नृत्यों में किसी प्रकार का आंतरिक परिवर्तन असंगत होता है। यही कारण है कि गुजरात के गरबे एवं राजस्थान के घूमननृत्यों में क्षेत्रीय अंतर के उपरान्त इनका मूल स्वरूप प्रायः एक सा ही होता है।

शास्त्रीय नृत्यों की तरह लोकनृत्यों की मुद्राएँ पूर्वनिश्चित नहीं होती, न उनकी मुद्राओं का कोई शास्त्र ही होता है। प्रेरणाभूलक जो भी भंगिमाएँ उनके साथ रुढ़ हो गई हैं उनका कोई अर्थ नहीं है। लोकनृत्यों में गीतों के धर्यों की मुद्राओं के माध्यम से उलटाने की भी कोई परम्परा नहीं है। उनमें नृत्यनाट्यों के अतिरिक्त अभिनय या अभिनयात्मक तात्पर्य प्रकट करने का कोई प्रयत्न नहीं है, न उनका गीतों के धर्यों से ही कोई लाक्षणिक या व्यंजनात्मक सम्बन्ध होता है। लोकगीतों के नृत्यनाट्यों में वहाँ भी संवादी गीतनृत्य हैं, वहाँ भी संम-संचालन गीतों के आधार पर प्रेरणाभूलक मुद्राओं तथा अंगभंगिमाओं के माध्यम से होता है, परन्तु लोकनृत्यों के गीतों के साथ अंग की

मुद्राएँ तथा पदचारों लय के साथ अपने बंधे हुए कम में पुनरावर्तित रहती हैं। गीत भी यथावय गति से उनके साथ चलता ही रहता है। प्रयोक्ताओं को यह भी भात नहीं रहता कि वे साथ के साथ गा भी रहे हैं। वे दोनों चीजें जुड़ी हुई होती हुए भी एक दूसरे से अलग ही हैं।

लोकनृत्यों की भंगिमाओं में हाथ, कंधे, कटि, घीवा तथा पद-संचालन की प्रधानता रहती है। हथेली की कारीगरी तथा उंचलियों की चारोकियाँ उनमें नहीं होती। नयन, मृकुटि, घीवा, टुड्डी, कलाई आदि के संचालन से लोकनृत्य अपना कोई सम्बन्ध नहीं रखता। सहजगति से ताल-नवर पर चलते आते वे अंग-प्रत्यंग नृत्य की शोभा में हाथ बँटाते हैं। लोकनृत्यों की पदचारों भी सरल और सहज होती हैं। उनमें चाल तथा लय का वैविध्य अवश्य होता है, परन्तु वे नृत्यकारों को क्लिष्टताओं में नहीं उतारती। गीत गाते हुए सहज गति से जो पद-संचालन होता है उसका ही निभाव लोकनृत्यों में हो सकता है। कभी-कभी तो लोकनृत्यों को बराबर सहज गति से ही इतनी प्यारी बन पड़ती है कि उल्लास ही उल्लास में नृत्यकार अनेक कठिन पदचारों की सृष्टि करता है।

लोकनृत्यों में अंगभंगिमाओं की विविधता उनकी उल्लासकारी प्रकृति पर साधारित रहती है। यदि गीतों की लय में और उनकी रचना में प्रेरणा-मूलक गुण हैं तो निश्चय ही अंगों का संचालन भी उनके साथ प्रेरणामूलक होता है। यदि लय ही मृतप्राय और प्रेरणाहीन है तो पद-संचालन के अतिरिक्त मुद्राओं का बड़ा कोई विशेष साहित्य दृष्टिगत नहीं होता है। गीतों की स्वर-रचना में यदि प्रेरक तथा मनोमुग्धकारी गुण हैं तो नृत्यमुद्राओं का भी उन्हें सहज संघोष मिल जाता है। ये स्वर-रचनाएँ जो मूल में किसी विशेष भावोद्बेक की स्थिति में हो होती हैं, रचयिता की उल्लासकारी मनःस्थिति की ही छोटक होती हैं। ये ही मनःस्थितियाँ उनके साथ जुड़ी हुई अंगभंगिमाओं में भी स्वर-रचना की तरह ही व्यक्त होती हैं। उनका समस्त वैविध्य स्वर-रचना और उनमें निहित लय के वैविध्य पर निर्भर करता है, जो समजीकरण की प्रक्रिया से असंख्य कल्पनाओं और उल्लासकारी रचनाओं की अपने में निहित करके स्वतः ही परिपुष्ट होता रहता है।

आदिवासियों के लोकनृत्य

आदिवासियों के नृत्य यद्यपि लोकनृत्यों की श्रेणी में ही आते हैं, परन्तु कई कारणों से उनका पृथक् वर्गीकरण आवश्यक है। इन कुछ वर्गों में लोक-नृत्यों से सम्बन्धित वैज्ञानिक ज्ञान की कमी के कारण आदिवासियों के नृत्य

ही लोकनृत्य समझे जाते हैं। आदिम लोकनृत्यों के पीछे एक विशिष्ट भावना है। उसका अध्ययन अत्यन्त आवश्यक है।

आदिवासी वे ही हैं, जो अपने रहनसहन, वेशभूषा, आचारविचार, रस्मरिवाज तथा धार्मिक और सामाजिक भावनाओं में आदिम हैं, अथवा जिन्होंने आदिम मानव की कई विशेषताओं को आज की सभ्यता से बचाकर सुरक्षित रखा है। यही कारण है कि आदिवासी, जो किसी समय भारतवर्ष के आदिनिवासी थे, धीरे-धीरे अपने को बाहरी साम्राज्यकारियों के प्रभाव से बचाने के लिये घाटियों और जंगलों में चले गये। इसलिये आज के भील, गोंड, कोरजू, बेगा, मुड़िया, उरांव, संभाल, नागा आदि जातियाँ पहाड़ों और घाटियों में ही निवास करती हैं। इनमें से कुछ पर सभ्यता का कम और कुछ पर अधिक प्रभाव अवश्य पड़ा है, परन्तु फिर भी वे आदिमजातियों के मूल तत्त्वों को आज भी बचाये हुए हैं। इन सभी आदिम जातियों में, चाहे वे सरावती और बिम्बाचल की पहाड़ियों में रहनेवाली हों, चाहे आसाम की पहाड़ियों में, चाहे नीलगिरि के निवासी हों, मूल मानवीय तत्त्वों (प्राकृति के प्रभाव) में समानता है। उनकी कुछ विशेषताएँ इस प्रकार हैं—(१) शुभी हवा के प्रेमी तथा प्रकृति से अधिक निकट रहने के प्रयत्न। (२) दैनिक मानवीय आवश्यकताओं से दूर और प्राजीविका के सम्बन्ध में प्रकृति पर अधिक निर्भर। (३) वस्त्राभूषण के मामले में भी प्रकृति के निकट और प्राकृतिक अवसरण के रूप में ही अपने स्वयं के अवसरण की रचना। (४) अत्यन्त सरल और मौलिक सामाजिक संगठन, जिसमें आधुनिक सभ्यता की जटिलताओं की कमी। (५) वैयक्तिक कौटुम्बिक जीवन और स्वतंत्र एवं छोटा वैवाहिक सम्बन्ध, मूल आदिवासियों की तरह ही। (६) नृत्यगीत के लोकोन। (७) मौलिक प्रसाधनों की पूजा, धार्मिक विश्वासों में प्राथमिकता और जटिलता की कमी। (८) मौलिक प्राकृतिक शक्ति पर अंधभक्ति। (९) दुग्ध, मूल तथा अन्य मानवीय भावनाओं के संबंध में अत्यन्त व्यावहारिक और निरासक्त।

आदिमजातियों के ये गुण न केवल भारत ही की आदिमजातियों में पाये जाते हैं, बरन् संसार की सभी आदिमजातियों के भी प्रायः वे ही प्राथमिक गुण हैं।

यह भी स्वयंसिद्ध बात है कि किसी भी जातिविशेष के लोकनृत्यों में उस जाति की सामाजिक और धार्मिक विशेषता के पूर्ण दर्शन हो सकते हैं।

आदिवातियों के लोकनृत्यों में भी उन विशेषताओं की पूर्ण भवक है। यही कारण है कि समस्त संसार के आदिवातियों के नृत्यों की ये विशेषताएँ हैं—

- (१) अत्यंत ओजपूर्ण, शक्तिशाली अंगभंगिमाओं और तय-ताल की दृष्टि से अत्यंत सरल और सुगम ।
- (२) कतारबद्ध, गोलाकार तथा चौकीर और अर्ध-गोलाकार कतारों में संगठन और अंगभंगिमाओं के गठन में अत्यन्त चपल और बुस्त ।
- (३) अधिकतर मिश्रित नृत्य, स्त्री पुरुषों की भावात्मक प्रतिक्रियाएँ, नृत्य के संग नाचते हुए भी अत्यन्त स्वस्थ और स्वाभाविक ।
- (४) नृत्यों के साथ चलनेवाले गीतों तथा ध्वनियों में सरलता, एकरूपता तथा एकरसता । कभी-कभी गानों का भूक प्रयोग, उनका दिखावा अत्यधिक आकर्षक, परन्तु वादन अत्यन्त सरल और प्राथमिक ।
- (५) नृत्यों के साथ चलनेवाले गीतों में गानों से अधिक ध्वनि का प्राधान्य तथा अधिकतर गूँज पैदा करनेवाले स्वर ।
- (६) सामाजिक नृत्य, कथानृत्यों का नितान्त अभाव ।
- (७) आकर्षक अलंकरण तथा प्राकृतिक पोशाक ।

ये गुण लगभग सभी आदिम जातियों के नृत्यों में कुछ कम-ज्यादा अनुपात में पाये जाते हैं । उन पर अन्य स्थानीय विशेषताएँ तो हैं ही, फिर भी इन नृत्यों में पुरातन परिपाटी और परम्परा का बड़ा प्रभाव है । उनमें आधुनिक जोड़तोड़, बनाव, सजाव, शृंगार उनके मुखों को कम कर देते हैं । इनके नृत्यों में सहज संचालन का ही प्राधान्य रहता है । यही कारण है कि समस्त भारतवर्ष के आदिमनृत्यों की अपनी अलग श्रेणी है । उन्हें अन्य लोकनृत्यों की श्रेणी में डालना उचित नहीं ।

नृत्यों एवं नृत्यनाट्यों की लोकशैली का व्यवसायीकरण

पिछले परिच्छेद में यह दर्शाया गया है कि कितनी भी विविध परिस्थिति में आनन्द का प्रतिरेक होता है तो हृदय में स्फुरण तथा अंगों का संचालन होना अत्यन्त स्वाभाविक है और जब यह प्रक्रिया कोई साप्ताहिक रूप धारण कर लेती है तो वह अधिक समय तक टिक कर जनरुचि का विषय बन जाती

है। इन परिस्थिति के साथ कोई विशेष संतुष्ट, समारोह या विश्वास जुड़ जाता है तो इन लयबद्ध क्रियाओं की पुनरावृत्ति होने लगती है और अनेक वैयक्तिक प्रतिभाओं के अन्विषण से वे एक बृहद् आनन्ददायी नृत्य का रूप धारण कर लेती हैं।

इस प्रक्रिया के अनेक रूप प्रकट होते हैं। कभी यह प्राकृतिक एवं भौगोलिक कारणों से सामूहिक आनन्द का प्रतीक बन जाती है। कभी किसी धार्मिक तथा परम्परागत पर्व के साथ जुड़कर यह सामाजिक अनुष्ठान में बदल जाती है और कभी दैनिक एवं पारिवारिक जीवन के किसी विशिष्ट अनुष्ठानिक अवसर पर समस्त परिवार के आनन्द और विश्वास की अभिव्यक्ति बन जाती है। ये प्रक्रियाएँ बहुधा आदिमजातियों के जीवन में अधिक उभार पाती हैं, परन्तु अन्वय लोकजीवन में भी उनके नाना स्वरूप दृष्टिगत होते हैं।

लोकगीतों के व्यवसायीकरण की पृष्ठभूमि

इस सामूहिक आनन्द का स्फुरण लोकजीवन में प्रागिक अभिव्यक्ति से कहीं अधिक लय की अभिव्यक्ति में प्रकट होता है और यह आनन्द नानाप्रकार के गीतों को जन्म देता है। ये गीतनृत्य प्रारम्भ में केवल आनन्द ही की अभिव्यक्ति के रूप में प्रकट होते हैं, बाद में आघोजन, नियोजन तथा सामाजिक प्रतिभा के जोड़तोड़ से उनमें कलात्मक निहार घाला है और वे विशिष्ट त्यौहार, पर्व तथा समारोहों की घोना बन जाते हैं। गीत नृत्यों की यह धनूरी गंगा लम्बे समय तक बहते, घिसते तथा व्यवहृत होते-होते अपनी विभुद आनन्दोद्रेक की सीमा छोड़कर प्रदर्शनारमक गुण पकड़ लेती है और आगे जाकर धीरे-धीरे व्यवसायिक कला में परिवर्तित हो जाती है। व्यवसायिक लोकगीत-नृत्यों का यह विशिष्ट प्रकार आदिमकला और सामुदायिक लोककला की तीसरी सोड़ी है, जो अपनी समस्त प्रेरणाएँ अपने पूर्व के दो स्वरूपों से प्राप्त करती है। आदिमकला विभुद स्वान्तःसुखान् भावोद्रेकमयी कला है और उसी बाधरे में बढ़ती, पनपती तथा संवरित होती है, परन्तु सामुदायिक लोककला, जितका उपयोग अन्य सामीय जातियाँ करती है तथा जिसकी व्यवजाएँ अधिक व्यापक और वैविध्यपूर्ण होती हैं, सीमाओं को नहीं मानती और नित-प्रति अपनी कला-सामग्री की अभिवृद्धि में नवीन रस-खोज की ओर उन्मुख रहती है। यही सामुदायिक लोककला अपने सामुदायिक रूप से बाहर निकल कर कुछ विशिष्ट कलाकार एवं कलादल की प्रतिभा के साथ जुड़ जाती है और समाज के प्रबल मनोरंजन की साधन बन जाती है।

आदिम जीवन में नृत्य के व्यवसायीकरण तथा प्रदर्शनीकरण की कल्पना ही अत्यंत ही कल्पना है, क्योंकि कोई भी आदिवासी अपने आनन्द के लिये दूसरों पर निर्भर रहता पसंद नहीं करता। वह आनन्द स्वयं प्रकट करता है और उसके साथ संस्कारबल जुड़ जाता है, परन्तु घग्ग ग्रामवासी अनेक सामाजिक परिस्थितियों के कारण बहुधा इस सहज और अत्यन्त स्वाभाविक प्रक्रिया से कतराता है, जिसके फलस्वरूप वह आनन्दप्रदायन का कार्य कुछ व्यवसायिक आतिथी स्वयं उठा लेती है। ये विविष्टजन अपनी विविष्ट कलात्मक प्रतिभा से कुछ प्रचलित नृत्यगीतों को अत्यंत रंगीत एवं चमत्कारिक बनाकर पेश करते हैं।

आदिमानुष्यजीवन में गायन ही ऐसी प्रक्रिया है, जो आदिम जीवन, लोक-जीवन तथा ग्रामीण जीवन में कोई फर्क नहीं देखती और कहीं न कहीं उसका प्रकटीकरण किसी न किसी रूप में होता ही है। इस प्रक्रिया को सामाजिक हीनता का शिकार तब तक नहीं होना पड़ता, जब तक वह केवल आत्मानन्द तक ही सीमित रहे। जब वह व्यवसाय या विविष्ट प्रदर्शनात्मक तत्त्वों से घिर जाती है तो निश्चय ही उसका दायरा छोटा हो जाता है। आदिमजीवन में तो इसका कोई भी भय नहीं है, क्योंकि वहाँ सामाजिक बंधन है ही नहीं। वहाँ तो गीत ही क्या स्वयं नृत्य भी सामाजिक गौरव का प्रतीक होता है। दोनों गेय प्रक्रियाओं में इतना फर्क अवश्य है कि आदिम-गेय अभिव्यक्ति में गीतों की रंगीनियाँ कम होती हैं तथा विषय, शब्द तथा स्वर का वैविध्य प्रायः नहीं होता जबकि घग्ग लौकिक गेय अभिव्यक्ति में इनका बहुत ही सुन्दर विस्तार होता है। यही बात नृत्यों के सम्बन्ध में भी लागू होती है।

नृत्य एवं गीतों की इन विविध प्रक्रियाओं की गाना स्वरूप तथा स्तर पकड़ते हुए कहेंगे कि वे जीत गये हैं और जैसे-जैसे समाज का विकास होता है तथा अपनी विस्तृत नागरिक पक्ष से बाहर निकलकर वे बौद्धिक तत्त्वों का सहारा पकड़ती हैं, वैसे-वैसे इनका स्वरूप भी बदलता रहता है। आज तो नृत्यगीतों की अनेक श्रेणियाँ बन गई हैं। कहीं वे केवल आनन्द की अभिव्यक्ति के माध्यम बन गये हैं। कहीं वे जीवन के अनुष्ठान के रूप में नजर आते हैं। कहीं वे केवल रुढ़िमान रह गये हैं। कहीं वे शास्त्रीय कला के समकक्ष सामने हैं तो कहीं वे स्वयं शास्त्रीय बन गये हैं। अतः आज नृत्यगीत की स्थिति केवल आध्यात्मिक तक ही नहीं रही है। स्वयं आदिमजातिवाँ भी सम्यक्ता की नवीन

राशनो देखकर बड़ी तेजी से अपनी नृत्यगीत-परम्परा को खो रही है। लोकजीवन में तो नृत्य केवल कुछ अनुष्ठानों तथा त्यौहारों तक ही सीमित रह गया है और वह भी अपने सामूहिक तथा सामुदायिक रूप में नहीं।

इसी सामाजिक हीनता के कारण नृत्यगीतों का बड़ी तेजी से व्यवसायीकरण होने लगा है। शास्त्रीय कला तो व्यवसाय पर आधारित है ही और वही उसके विकास का माध्यम भी है, परन्तु लोकनृत्य में भी यह प्रक्रिया अधिक से अधिक बसपती बनती जा रही है। आज यदि विशुद्ध सामुदायिक एवं धानन्दप्रद नृत्य देखना है तो वह केवल आदिमक्षेत्रों में ही देना जा सकता है। लौकिक जीवन में केवल उसकी कहीं-कहीं भाकियाँ ही प्राप्त होती हैं। शहरी जीवन में प्रायः उसका सोप ही हो गया है। ये विशिष्ट कला-जातियाँ अपने व्यवसायिक नृत्य एवं नृत्यनाट्यों से समाज के विशिष्ट तत्त्वों को पारिधमिक लेकर मनोरंजित करती हैं।

इस विशिष्ट प्रक्रिया के कारण हमें आज लोकनृत्यों को इस पृष्ठभूमि में देखने की आवश्यकता है। इसी विशिष्ट परिस्थिति के कारण आज सामुदायिक लोकनृत्य आदिम लोकनृत्यों के रूप में ही देखने को मिलते हैं। अन्य जातियों के सामुदायिक लोकनृत्य कुछ ही अवसरों पर देखे जा सकते हैं। ये जातीय नृत्य राजस्थान में होली तथा मणमौर के अवसर पर, घूमर, घूमरा, गौड़ के रूप में, असम में शादी-विवाह के अवसर पर हरि-बजनाई, बैसाख, बौड़ आदि के रूप में, पंजाब में कार्तिक एवं बैसाखी के अवसर पर भाँगड़ा तथा गिहा के रूप में, ब्रजभूमि में होली या चैती के मौके पर लालाप्रकार के रास तथा फाग के रूप में, महाराष्ट्र में जम्बाष्टमी के अवसर पर बही कला तथा मणपति उत्सव पर लेखिम नृत्य के रूप में, बांग्लादेश में इसहरा के अवसर पर खंडारिया नृत्य के रूप में, मणिपुर में बंजल के अवसर पर राखल एवं पंबल-पुंग्बी के रूप में तथा मध्यप्रदेश के आदिम-क्षेत्रों में विविध एवं, उत्तरों पर हूँनेवाले कर्मा एवं डमकच नृत्यों के रूप में मन्त्री प्रकार देखे जा सकते हैं। इनके अलावा जीवन के दैनिक प्रसंगों में तो इनका प्रायः लोग ही हो गया है।

आदिमनृत्यों को छोड़कर अन्य जातियों के सामुदायिक लोकनृत्यों में भी लहुरा निम्नवर्गीय या श्रमवर्गीय जातियाँ ही भाग लेती हैं। उच्चवर्गीय जातियों में तो नृत्य आज केवल अनुष्ठानिक रूप में बिपका रह गया है। जैसे राजस्थान की घूमर जो विशिष्ट पर्वों पर उच्चवर्गीय स्त्रियों द्वारा

भी नाची जाती है और जिसमें केवल औपचारिकता के बलावा विशेष कला नहीं है। यही धूमर जब राजस्थान की व्यवसायिक जातियों की स्त्रियाँ जैसे डोलन, पातरन, सरगड़िन, इरोगन आदि नाचती हैं तो उसमें नानाप्रकार की रंगीनियों एवं नृत्यपरवनात्मक (Choreographical) सामग्री के दर्शन होते हैं। इसी तरह दशहरा, दिवाली के अवसर पर गुजरात की प्रायः सभी वर्ग की स्त्रियाँ गरबा या डांडिया रास करती हैं, परन्तु व्यवसायिक या निम्नवर्गीय जातियों द्वारा किये हुए गरबे अन्य उच्चवर्गीय या केवल औपचारिक रूप से किये हुए नृत्यों से कहीं अधिक रंगीन एवं वैविध्यपूर्ण होते हैं। राजस्थान में भी होली के अवसर पर गैर नामक नृत्य सामुदायिक रूप से अनेक जातियों द्वारा किया जाता है। स्वातःसूचाय एवं विशाल समुदाय द्वारा एक ही साथ होने के कारण यह नृत्य अत्यन्त सरल होता है। डोल या नक्काड़े को तय पर जक-समुदाय गोलकाकार चलते हुए अपने डों को आपस में टकराता है। उसमें कहीं विशेष रंगीनी या दर्शनीय सामग्री नहीं होती। यही नृत्य राजस्थान के शेखावाटी क्षेत्र में गीदड़ के रूप में बदल जाता है। वहाँ के प्रत्येक गाँव और शहर में स्वस्थ प्रतिस्पर्धा के रूप में इस नृत्य ने बड़ी महिमा प्राप्त करली है। इसमें लगभग सभी वर्ग के लोग भाग लेते हैं, तथा वह एक सार्वजनिक अनुष्ठान के रूप में विकसित हुआ है। शेखावाटी का एक अन्य अनुष्ठानिक नृत्य चौकचादनी और है जो गणेशचतुर्थी के दिन एक विशाल सामुदायिक जलूस के रूप में प्रकट होता है। कुछ अनुष्ठानिक नृत्य ऐसे भी हैं, जो न केवल निम्नवर्गीय जातियों के साथ ही बल्कि उच्चवर्गीय जातियों के साथ भी जुड़े हुए हैं, जिनके बिना कोई भी विशिष्ट प्रसंग सम्पन्न हुआ नहीं समझा जा सकता। राजस्थान की उच्चवर्गीय जातियों में जब विवाह-उत्सव के अवसर पर विनायक पूजा का प्रसंग आता है तो कुम्हार के घर से समारोह के साथ कलश जाने होते हैं। उससे पूर्व कुम्हार के बाक की पूजा करते समय किसी भी प्रतिष्ठित महिला को नाचना आवश्यक होता है। उस नृत्य में यद्यपि कला के कहीं दर्शन नहीं होते, परन्तु वह नृत्य एक तरह से उस प्रसंग का बहुत ही महत्वपूर्ण अनुष्ठान बन गया है। राजस्थान की कुछ जातियों में जब दूल्हा, दुल्हिन को लेकर समारोहपूर्वक घर जाता है, तो दूल्हे की काकी को रास्ते भर नाचतेहुए जाना पड़ता है। इस प्रकार के अनेक अनुष्ठानिक प्रसंग हैं जिनके साथ नृत्य आज भी चिपका हुआ रह गया है।

नृत्यों के ऐसे अनुष्ठानिक प्रसंग एक नहीं अनेक हैं। मेवाड़भूमि के प्रसिद्ध बारभुजा के मंदिर में जब भादों की देवभूलनी एकादशी का वृहद् मेला

लगता है तो मुख्य मंदिर में माहेश्वरी जाति के उच्चवर्गीय पुरुषों को सामुदायिक रूप से बंटों नाचना होता है। इसी प्रकार रावस्थान के जैन मंदिरों में संवत्सरी एवं पर वैश्व कुल के बड़े-बड़े बखोज एवं प्रतिष्ठा-प्राप्त व्यक्तियों को नाचना अनिवार्य होता है। इस प्रकार के अनुष्ठानिक प्रसंग तो लगभग सभी राज्यों में सभी उच्चवर्गीय जनसमुदाय में आज भी दृष्टिगत हो सकते हैं, परन्तु उनका अन्य स्वान्तःसुखाय सामुदायिक स्वरूप जो जीवन का संग बन गया हो, बहुत ही कम देखने को मिलता है।

लोकनृत्यों का व्यवसायीकरण

पिछले १०० वर्षों में लोकनृत्यों की व्यवसायिक बनाने की प्रवृत्ति लगभग सारे ही देश में चल पड़ी है। अब अधिकांश सामुदायिक लोकनृत्य सामुदायिक न रहकर व्यवसायिक स्वरूप पकड़ रहे हैं। इस प्रक्रिया के बोधक तत्त्वों में देश का वर्तमान औद्योगीकरण, समाज की आक्रान्त करनेवाली आर्थिक एवं सामाजिक समस्याएं तथा जीवन की नीरस एवं कुठित करनेवाली बौद्धिक उत्थ विशेष उल्लेखनीय हैं। जीवन में परम्परागत निष्ठा, विश्वास तथा किसी विशिष्ट व्यक्ति, विचार एवं जक्ति के प्रति अस्तित्विक आस्था के अभाव में भी मनुष्य ने अपने भावात्मक तत्त्वों को खो दिया है, तथा ऐसी तब परम्पराओं को त्याग दिया है, जिनके साथ नृत्य, गान, नाट्य आदि घट्ट निश्वास के रूप में जुड़े हुए थे। इसलिये भी वे अब जीवन के अनिष्ट संग नहीं रहे। अतः इस युग में केवल बाह्य माध्यम से मनोरंजित होने की प्रक्रिया दिन ब दिन जोर पकड़ती जा रही है और स्वान्तःसुखाय एवं स्वरचित्त मनोरंजन की प्रक्रिया लुप्तप्राय भी हो रही है। दिन भर के व्यस्त एवं चिन्ताग्रस्त जीवन के लिये केवल कुछ शर्च करके मनोरंजनगृह में जाकर अपना मन बहलाव करना ही पर्याप्त समझा जा रहा है और मनोरंजनात्मक क्रियाओं में स्वयं निरत होना फीजन से बाहर हो गया है।

यही कारण है कि शहरों में जिस तरह सिनेमा तथा नाटकघरों की संख्या बढ़ रही है, उसी तरह गाँवों में भी व्यवसायिक मनोरंजन की प्रक्रिया दिन ब दिन जोर पकड़ती जा रही है। पहले गाँवों में स्वयं नाटक रचकर उसे एक सामुदायिक रूप में खेजने की आदत थी, वह प्रायः लुप्तप्राय भी हो रही है और व्यवसायिक नाटक मंडलियों ने उनका स्थान ग्रहण कर लिया है। इसी तरह स्वयं नाच ना कर मनोरंजित होने की आदत कम पड़

रही है और व्यवसायिक नाच करनेवाली जातियों की अभिवृद्धि हो रही है। किन्हीं-किन्हीं गाँवों में मनोरंजन के साधुनिक ढंग भी गस्ती चलेचिपों के रूप में प्रवेश पाते सगे हैं। घादिवासी स्वयं भी साधुनीकरण की चकाचौध में अपने स्वान्तःमुखाय सामुदायिक मनोरंजन को खो रहे हैं।

अब प्रश्न यह है कि क्या मनोरंजन को लोक परम्पराएँ व्यवसायीकरण के युग में जीवित रह सकती हैं? इसका उत्तर केवल इस तथ्य से ही मिल सकता है कि यह व्यवसायीकरण की परम्परा केवल इसी युग की देन नहीं है, बल्कि प्रमादिकाल से ही सामुदायिक कलाओं का व्यवसायीकरण होता आ रहा है। शास्त्रीय कलाएँ भी एक प्रकार से लोककला के व्यवसायीकरण की ही स्वरूप हैं। यद्यपि दोनों में तात्विक दृष्टि से काफ़ी अन्तर है। व्यवसायिक लोककलाओं में लोककला के प्रायः सभी तत्व विद्यमान हैं। परन्तु शास्त्रीय कला में लोककला के कोई तत्व विद्यमान नहीं हैं। सामुदायिक लोककलाएँ किस तरह व्यवसायिक रूप धारण करती हैं, इसका प्रत्यक्ष उदाहरण मधुरा शैली की व्यवसायिक रामलीला है। यही स्थिति उत्तरप्रदेश की रासलीलाओं की है। मन्दिरों में होनेवाले नाना प्रकार के कीर्तनों के साथ प्रस्तुत की जानेवाली नगवान् की नाना प्रकार की भाँकियाँ धीरे-धीरे व्यवसायिक रासलीलाओं में परिणत हुई जिन्हें रासधारिने गाँव-गाँव, नगर-नगर लिये फिरते हैं। यही हाल बंगाल और बिहार की जायाओं का है। भक्त गाँवियों के बड़े-बड़े दल नाचते, गाते तथा नाना प्रकार की जोलाएँ करते हुए एक स्थल से दूसरे स्थल को यात्रा के रूप में जाते थे। यही प्रक्रिया धीरे-धीरे विभिन्न नाट्य-शैली का रूप धारण करती गई और कालान्तर में व्यवसायिक जात्रा में बदल गई।

यही रूपान्तर मणिपुर के लोकधर्मों सामुदायिक नृत्य में भी हुआ और कहीं-कहीं तो उसने विशिष्ट शास्त्रीय रूप पकड़ लिया है। दक्षिण भारत की कथकली, यक्षगान, कुचुपुड़ी तथा नृत्य-परम्पराओं के संबंध में भी प्रायः यही बात कही जा सकती है। राजस्थान के तो प्रायः सभी लोकनाट्य तथा अधिकांश लोकनृत्य आज अपने सामुदायिक रूप को छोड़कर अपने व्यवसायिक स्वरूप में आगये हैं। राजस्थान और गुजरात की मवाई कला अपने लोकधर्मों सामुदायिक स्वरूप को छोड़कर विशिष्ट व्यवसायिक कला का रूप धारण कर शास्त्रीय कला का भाग कराती है।

लोकशैली के व्यवसायीकरण में दिशानिर्देश

लोककला के सामुदायिक तथा स्वाम्तःमुल्लाप स्वरूप ही को लोककला मानने का तर्क अब अधिक समय तक हमारे देश में मान्य नहीं हो सकता, क्योंकि कुछ अनुष्ठानिक अवसरों तथा आदिम जीवन के कुछ प्रसंगों को छोड़कर लोककला का सामुदायिक स्वरूप हमारे देश में शेष नहीं रह गया है। जो भी शायद शेष है, उसमें व्यवसायिक लोककला की ही प्रधानता है। अतः यह अत्यन्त विचारणीय प्रश्न है कि क्या इस व्यवसायीकरण को किसी दिशा-निर्देश तथा नियोजन-आयोजन की आवश्यकता है, जिससे लोककला का सही स्वरूप प्रकट रह सके और उसको जीवन की इन परिवर्तित स्थितियों में बढ़ावा मिल सके। यह भी सोचना अनुचित नहीं होगा कि व्यवसायिक लोककला के इस बढ़ते हुए व्यवसायिक तथा प्रदर्शनीय पक्ष को मात्र सर्वाधिक प्रथम मिल रहा है। किसी भी सार्वजनिक समारोह में, चाहे वह सामाजिक एवं राष्ट्रीय स्तर पर हो या किसी स्कूल, कालेज, जाति, संप्रदाय या व्यक्ति-विशेष से संबंधित हो, लोकनृत्य का कार्यक्रम प्रायः अनिवार्य सा हो गया है। परम्परागत या अनुष्ठानिक समारोहों में तो व्यवसायिक लोकनृत्यों के कार्यक्रम परम्परा से ही जुड़े होते हैं, परन्तु आज के अधिकांश समारोहों में, जितका सम्बन्ध परम्परा या किसी अनुष्ठान-विशेष से नहीं होता, जो नृत्य ऐसा किये जाते हैं, वे बहुधा मौलिक न होकर केवल नकल मात्र होते हैं। कहीं-कहीं तो यह नकल केवल पोशाक तक ही सीमित रहती है। आज की फिल्मों में तो इन बेमेल पोशाकों और नृत्यों का भेला ही दीख पड़ता है। इन आधुनिक मनोरंजन के लिये उनमें प्रयुक्त होनेवाले लोकनृत्य और लोकगीत तो आधुनिक रचयिताओं के दिमाग ही की उपज होते हैं। उनमें जनता की कवि भी मौलिक लोकनृत्यों से कहीं अधिक निहित रहती है, क्योंकि आधुनिक किसी रचना-विधि की सम्पूर्ण कलाबाजी का उनमें समावेश होता है और दर्शकों में चकाचौंध पैदा करने की उनमें भरपूर क्षमता होती है।

अन्य आधुनिक समारोहों में जो नकली लोकनृत्य और गीत पेश होते हैं, उनमें तो फिल्मों जैसी जितनी भी सामर्थ्य नहीं होती। लोकनृत्यों के इस बेमेल आधुनिकीकरण के कारण स्वयं मौलिक लोकनृत्यकार भी अपनी कला को मौलिक से पेश करने में अपनी हीनता समझते हैं और वे स्वयं भी इस नकल में अपने आपको सम्मिलित कर देते हैं।

यह प्रवृत्ति न केवल ग्राम्य या शहरी क्षेत्रों में ही परित्यक्त होती है, बल्कि आदिम क्षेत्रों में भी इसके माना रूप दिखाई देने लगे हैं। विशेष

करके उन आदिम नृत्यकारों में, जिनके नृत्यों को प्रदर्शन का माध्यम बनाकर गहरी समारोहों में पेश किया जाता है, जिससे इन मौलिक नृत्यों का स्वान्तः-मुखाय पक्ष दुर्बल होकर उनका प्रदर्शनात्मक पक्ष प्रबल हुआ है, इस प्रवृत्ति का सर्वाधिक दुष्प्रभाव तो आदिम जातियों के लिये विशेष रूप से स्थापित हुए स्कूलों, सार्वजनिक संस्थानों तथा आदिम कल्याण क्षेत्रों में परिवर्धित होता है, जिससे इनकी स्वान्तःमुखाय एवं मौलिक कला-बुद्धि पर परदा पड़े गया है। इन संस्थानों में प्रशिक्षित होनेवाले स्वयं भी अपनी मौलिक कला को अल्पमत हीन दृष्टि से देखने लगे हैं।

मौलिक लोकनृत्यों को परिवर्द्धित एवं संशोधित करके प्रस्तुत करनेवालों में पेशेवर नृत्यदर्शनों का स्थान सर्वोपरि है। उन्होंने लोकनृत्य एवं लोकनृत्य शैलियों का प्रचुरता से प्रयोग किया है। इनमें से अधिकांश प्रयोग तो इसलिये भी असफल होते हैं, क्योंकि वे अध्ययन एवं स्वयं के व्यावहारिक अनुभव पर आधारित नहीं होते। उनमें से कुछ कला-निर्देशक तो ऐसे भी होते हैं जो स्वयं की उपज एवं कलाबुद्धि से लोकनृत्यों की रचना करने की चेष्टा करते हैं, जिससे उनका आकार-प्रकार लोकनृत्यों जैसा अवश्य लगता है, परन्तु उनमें लोकनृत्यों की आत्मा का स्पर्श भी नहीं होता। वे नकली लोकनृत्य फिल्मी नृत्यों की तरह कानों को बने अवश्य लगते हैं, परन्तु वे हृदय को स्पर्श नहीं करते।

कुछ नृत्यदल हमारे देश में ऐसे भी हैं जो लोकनृत्यों का आधार अवश्य ग्रहण करते हैं, परन्तु उनकी समस्त रचना में शास्त्रीय, लोक तथा आधुनिक नृत्यशैलियों की अत्यन्त बेमेल खिचड़ी पकती है। इन रचनाओं में सबसे अधिक निरूप्य प्रवृत्ति यही है कि कहीं लोकनृत्य शास्त्रीय बनने की कोशिश करते हैं और कहीं शास्त्रीय नृत्य लोकनृत्य का आवरण धारण करके दर्शकों में भ्रमकर भ्रमचि पैदा कर देते हैं। ऐसे प्रयोग बहुधा आधुनिक शैली की नृत्यनाटिकाओं में सर्वाधिक होते हैं, विशेष करके ऐसी रचनाओं में जो भारतीय बेले के नाम से नामांकित होती हैं। वे भारतीय बेले (Ballet) न तो युरोपीय बेले पद्धति पर आधारित रहते हैं न उनकी जड़े कहीं भारतवर्ष में जूझने से भी प्राप्त हो सकती हैं। हमारे इन आधुनिक रचनाकारों की यह भ्रमती प्रकार मालूम होते हुए भी कि बेले (Ballet) जैसी कोई परम्परा हमारे देश में नहीं है और न उनका आधार युरोपीय बेले का है, फिर भी वे इस भ्रमकर कुचिष्टा में अपना समय नष्ट करके सबको मजाक के पात्र बनते हैं। कुछ आधुनिक रचनाकार ऐसे भी हैं, जो अपनी रचनाओं को बेले तो

नहीं कहते, परन्तु करते वही हैं जो वेले के रचनाकार करते हैं। नवीन कलास्वरूपों की खोज में इन प्रति उत्साही रचनाकारों को जो भी विशेष प्रयास के बिना मिल जाता है, उसे वे पकड़ लेते हैं। इन रचनाकारों को इतना समय और धैर्य तो है नहीं कि वे अपनी अनित्य लोकशैलियों के अध्ययन में लगावें और अपनी नवीन रचनाओं के लिये कुछ ज्ञान और अनुभव अर्जित करें।

घाज के इस औद्योगिक एवं समसामयिक युग में लोककृत्यों के सामुदायिक एवं व्यवसायिक दोनों ही स्वरूप जनजीवन से दूर होते जा रहे हैं। शहरों के निकट के गाँवों में तो उनका हास हो गया है। जिन कलामर्मज्ञों और अध्येताओं को मौलिक लोकशैली की कला देखने या उसके अध्ययन का पागलपन होता है, उन्हें कई दिनों भूखे-प्यासे पैदल चलकर ऐसे ग्राम्य क्षेत्रों में पहुँचना पड़ता है, जहाँ भोजन तो दूर रहा, निवास तक की भी व्यवस्था होना मुश्किल होता है। जिसको इसका पागलपन होता है, वे यह सब कष्ट भोगकर भी वहाँ पहुँच जाते हैं, परन्तु फिर भी उनका मनोरंज पूरा नहीं होता, क्योंकि गाँव के कलाकार स्वयं यह ज्ञान गये हैं कि हमारी कला-सामग्री चुराकर उसको अपने स्वार्थ के लिये प्रयुक्त करनेवाले लुटेरी लुटेरे हमारे गाँव में घा गये हैं। घतः अधिकतर तो अपनी कला-सामग्री बिक्री के लिये और यदि उनका प्रदर्शन भी होता है तो उसके लिये इन अध्येताओं की भारी खर्च करना पड़ता है। घाज के साधुनिक रचयिताओं के पास इतना समय और कष्ट सहन करने की क्षमता कहाँ कि वे यह कष्टसाध्य कार्य करके अपने कला-ज्ञान को अभिवृद्ध करें। परिणाम यह होता है कि उन्हें जो भी भाँकियाँ इधर-उधर से प्राप्त हो जाती हैं, उन्हीं का आचार मानकर वे अपने ज्ञान को अभिवृद्ध हुआ समझ लेते हैं और अपनी नवीन रचनाओं की लोकप्रतिष्ठ करने का असफल प्रयत्न करने लगते हैं।

यह प्रश्न यह है कि इस दिशा में सही कदम क्या हो सकता है? क्या लोकशैली की कलाओं का यह रूपान्तर बांझनीय है? जैसा कि पहले विवेचन हो चुका है कि सामुदायिक लोककलाओं का व्यवसायीकरण एक स्वाभाविक प्रक्रिया है, जिसमें लोककलाओं के विशिष्ट तत्त्व अपने प्राप्य प्रपन्ना परिवर्तित रूप ग्रहण कर लेते हैं और अपने मूल स्वरूप को कायम रखते हुए विशिष्ट शक्ति के कलाकारों के हाथ में पहुँकर किसी विशिष्ट प्रदर्शनीय कला का स्वरूप धारण करते हैं। इस प्रक्रिया में भी किसी विशिष्ट प्रयत्न

या निर्धारित अवधि का कहीं भी आभास नहीं मिलता । जिस तरह लोककलाओं का प्रादुर्भाव भी एक अज्ञात प्रक्रिया है और अज्ञात ही में किसी अज्ञात व्यक्ति की प्रतिभा से परिष्कृत होकर समष्टि की प्रतिभा पकड़ लेती है । ठीक उसी प्रकार सामुदायिक लोककला भी अज्ञात ही अज्ञात में समष्टि की प्रतिभा से बाहर निकलकर अज्ञात ही में कलात्मक अभिव्यक्ति के किसी विशिष्ट कलात्मक जाति या समुदाय की प्रतिभा को पकड़ लेती है । इस प्रक्रिया में भी कहीं किसी का निश्चित प्रयत्न, निर्धारित अवधि एवं योजनाबद्ध प्रयास का आभास नहीं मिलता । सामुदायिक शैली की कला समुदाय से बाहर निकलकर विशिष्ट कलाश्रय के कलाकार की प्रतिभा पकड़ लेती है और इस तरह अनेकों विशिष्ट प्रतिभाओं को पकड़ते-पकड़ते किसी विशिष्ट कला, विशिष्ट समुदाय एवं समाज के साथ जुड़ जाती है परन्तु अपना समष्टियुक्त स्वरूप नहीं खोती । जिस तरह अपने लोकस्वरूप से विकसित होकर शास्त्रीय कला विशिष्ट समुदाय एवं व्यक्ति से संबद्ध होकर अपने लौकिक तत्वों को त्याग देती है, ठीक उसके विपरीत व्यवसायिक कला अपने लोकस्वरूप से विकसित होकर विशिष्ट समुदाय के साथ संबद्ध होते हुए अपने लोकतत्वों को अक्षुण्ण रखती है ।

लोकशैली की सामुदायिक तथा व्यवसायिक कलाएँ यदि किसी विशिष्ट प्रयोजन से या किसी योजना के अंतर्गत किसी व्यक्ति या दल-विशेष द्वारा परिवर्तित या रूपान्तरित की जाय तो उससे पूर्व उसके अनेक पहलुओं पर विचार आवश्यक है । यदि लोककलाओं के कुछ विशिष्ट तत्वों की नवीन रचनाओं में प्रयुक्त किया जाय तो उसमें किसी को क्या आपत्ति हो सकती है ? आपत्ति केवल उसी स्थिति में हो सकती है जबकि लोकतत्वों के उपयोग मात्र से ही किसी नवीन रचना को लोककला ही मान लिया जाय । यदि रचनाकार पूर्ण ईमानदारी एवं योजनाबद्ध तरीके से इन लोकतत्वों की अपनी रचना में समाविष्ट करे तो निश्चय ही उस रचना में चार चाँद लग ही सकते हैं और लोकशैली की भी प्रतिष्ठा प्राप्त हो सकती है ।

इस महत्त्वपूर्ण तथा अत्यन्त कष्टनाशक कार्य के लिये रचनाकार को लोकतत्वों से पूर्ण जानकारी प्राप्त करनी पड़ेगी तथा उसके विविध स्वरूपों से केवल परिचय ही नहीं उनका व्यवहारिक अनुभव भी करना पड़ेगा । उसके लिये उसे लोकतत्वों के उद्गम एवं व्यवहार क्षेत्रों में स्वयं जाकर अनुभव प्राप्त करना होगा । इस तरह इन विविध कला स्वरूपों से पूर्ण सास्मसात् होने के उपरान्त ही वह उनके विशिष्ट तत्वों को अपनी

नवीन रचना के नवीन कलाकृतियों के साथ तालमेल बिठाने में समर्थ हो सकेगा । अनेक ऐसी प्राथुनिक रचनाएँ देखने में आई हैं जिनमें वेदमूषा और मुद्राएँ तो कथकलि की हैं और पद-संचालन लोकगीतों का । इसी तरह मछिपुरी वेदमूषा में कथकल तृप्त की चालें और लोकगीतों की ध्वन्यभंगिमाओं की बेमेल खिचड़ी भी कई प्राथुनिक रचनाओं में दृष्टिगत होती है, आदिम नृत्यों में भवाई-नृत्य की क्लिष्टता एवं स्फूर्ति डाल देने से भी समस्त नृत्य-रचना का नाश हो सकता है । इस तरह की शैलीगत विषमताएँ भी प्रायः सभी रचनाओं में परिलक्षित होती हैं, जैसे नृत्य रचना का एक प्रसंग राजस्थान की कपाल गीतों में प्रस्तुत किया गया है और तुरन्त उसके बाद ही मछनाट्य की पद्धति में अभिनयार्थक गीतों का उपयोग होता हो । इस तरह वेदमूषा, भावमुद्राएँ, ध्वन्यभंगिमाएँ, प्रस्तुतीकरण, वाचन, संवाद, पद-संचालन आदि में अनेक विषमताओं के दर्शन प्राप्त की अधिकान्त नवीन नृत्य-रचनाओं में देखने को मिलते हैं । इसे हम जास्वीय भाषा में नवीन रचनाओं का रसाकाश कह सकते हैं ।

ऐसे अनेक छिटपुट नृत्य भी देखने को मिलते हैं, जिनमें पौषाके नाया-नृत्य की हैं और मुद्राएँ एवं प्रस्तुतीकरण कथकनृत्य के । इसी तरह मध्य-प्रदेश के माडिया मुडिया जाति के नृत्यों की गुजरात की गरबा गीतों में प्रस्तुत किया जाता है तथा गुजराती गरबों में राजस्थान के डांडियानृत्य की गलन पकड़नी है । राजस्थान के घूमरनृत्य को स्कूलों में संगीतात्मक व्यायाम की तरह प्रस्तुत किया जाता है तथा तेरहताल को मछिपुर के मंजीरा नृत्य में बदल दिया जाता है और मछिपुर का मोम्बुल चुंगी नृत्य राजस्थान की घूमर बन गया है ।

ये विषमताएँ जितनी भारत की प्राथुनिक नृत्यनाटिकाओं में परिलक्षित हो रही हैं उतनी अन्यत्र कहीं नहीं । लोकगीतों के प्रतीकार्थक नाट्य प्रस्तुतीकरण में भी यथातथ्य एवं वास्तविक प्रस्तुतीकरण ने स्थान ले लिया है तथा स्ववाचन एवं स्वगायन की परम्परा का स्थान पृष्ठगानकी को प्राप्त हो गया है । प्राथुनिक मुकामिनय की गीतों में लोकनृत्यों का परिपाक उतना ही मद्धा समता है, जैसे किसी बाकपट्ट के मुँह पर ताला लगा दिया गया हो । कहीं-कहीं सामुदायिक रामलीलाओं की बहुस्वलीय रंगभूमि की गीतों का स्थलीय रंगमंचीय गीतों में परिवर्तन भी बहुत कीमत्त हो गया है । परम्परागत कृष्णलीला की मधुरिमाओं और प्रस्तुतीकरण की विविधताओं

को छोड़कर आधुनिक शैली के रासलीलाकार जितनी भयंकर भूलें कर रहे हैं, उनका मोड़ा सा उल्लेख यहाँ अत्यन्त आवश्यक है। परम्परागत रासलीला का अनीपचारिक प्रस्तुतीकरण औपचारिक हस्तकालियों में बदलकर अत्यन्त बोधगम्य रूप धारण कर गया है। परम्परागत रासलीला की सवाह्र एवं संगीतमय सधुर जाणों को मुकामितय में बदलकर नृत्य, संगीत, नाट्य, वाचन, अभिनय एवं रस-निरूपण के सुन्दर परिष्कार का कबूतर निकाल डाला है। आधुनिक रासलीलाओं में कृष्ण नवीन शैली की रचनाओं की भाँति में मुक्त अभिवाचण आवश्यक करता है, परन्तु शास्त्रीय मुद्राओं का उसे ज्ञान नहीं होने से केवल भीड़ी लकड़ें बनाकर ही रह जाता है। परम्परागत शैली की राजस्वानी पोशाक पहिनी हुई राधा जब लहंगा साड़ी पहिने भरतनाट्य शैली में उठक-बैठक लगाती है तो वह नौद्विपन के भलावा कोई भी नाटकीय प्रभाव पैदा नहीं करती। इसी तरह कंस और कृष्ण के युद्ध में जब कंस मुकुट तथा धोती पहिने हुए नंगे बदन में कथकलि मुद्राओं में युद्ध करता है और कृष्ण अपनी आधुनिक शैली की गिरबक मुद्राओं का प्रदर्शन करता है तो उस बेमेल स्वाद में कितना कड़वापन होता है, उसका अनुभव इस तरह के प्रदर्शन देखने पर ही हो सकता है। कृष्ण राधा के विलाप के प्रसंग में जहाँ राधा का विलाप दिखलाया जाता है, वहाँ कृष्ण भक्त कवियों की नादिक काव्यधारा का परिस्थान कर राधा बाण-संगीत की झंकारों पर जो उछाड़-पछाड़ बलाती है, उससे किसी भी दर्शक का हृदय द्रवीभूत नहीं होता।

बेमेल शैलियों के सम्मिश्रण से जो कुपरिणाम निकल सकते हैं, उसकी एक भूतक यहाँ पेश किये बिना नहीं रहा जा सकता। भीलों के गवरोनृत्य में एक प्रसंग बहुत ही अद्भुत रंग से प्रस्तुत किया जाता है। गौरी के नायक मगनान् बुढ़िया की प्रेरणा से प्रेरित दो लुटेरे जब बरगजारों की बातें सुनने के लिये बुध के ऊपर से पेड़ की तरह जमीन पर कुद पड़ते हैं तो दर्शकों के आश्चर्य की कोई सीमा नहीं रहती है। वे अपने शरीर पर रस्सियों का एक लूप ऐसा बनाते हैं, जिससे उनके शरीर पर अधिक भटका नहीं लगता। अपने नायक बुढ़िया में उनका अटूट विश्वास होता है और उस विश्वास ही विश्वास में वे इतना कठिन कार्य कर बैठते हैं। एक आधुनिक रचयिता ने इस कला की नकल अपने एक रंगमंचीय प्रदर्शन में की। रस्सी का लूप भी अत्यन्त सफलतापूर्वक बना लिया गया परन्तु जब कलाकार रंगमंच के ऊपर के बोर्ड से जमीन पर कुदा तो परम्परागत विश्वास और उससे प्रेरित

शक्ति के अभाव में वह अपनी हड्डियाँ तोड़े बिना नहीं रह सका । समस्त खेल में मग्न रह बाधा उत्पन्न हुई और पाच को तीन माह तक अस्पताल की हवा खानी पड़ी । वही बात यह है कि मौलिक गवरी में और पाच बूझिया देव की अत्यधिक भावना से अभिभूत होते हैं । वे लगभग सारे ही प्रसंग में अचेतन से रहते हैं । मौली माया में उसे भाव की स्थिति कहते हैं । इस भाव की स्थिति में न केवल अभिनेता ही रहते हैं, बल्कि कभी-कभी दर्शकगण भी उससे अभिभूत हो जाते हैं । अतः जब और उस भावोप्रेत की निष्ठाभूतक स्थिति में कुछ से क्रुद्धते हैं तो उनको तत्काल भी चोट नहीं लगती । परन्तु जब आधुनिक रंगमंच पर इसकी मज्जा की गई तो वह उनके लिये बहुत गहरी पड़ी ।

इसी तरह यदि किसी आधुनिक रंगमंच पर, जिसके हस्केपुलके देवदार के पट्टिचे लगे हों, अनेक नायक वस्त्रों की रोजनियाँ लगाई गई हों, अनेक बेलबूटेवाले परदों का उपयोग किया गया हो, वही यदि मध्यप्रदेश के 'मौच' जैसी लकड़ातोड़ कृत्य-व्यवस्था को अपनाया जाय तो मंच के टुकड़े-टुकड़े होने में कोई समय नहीं लगेगा । मध्यप्रदेश के मौच जमीन से लगभग ८ फुट की ऊँचाई तक बनाये जाते हैं और लकड़ी भी इतनी मजबूत लगाई जाती है कि हाथी भी उस पर कूदे तो नहीं टूटें । यदि इस लकड़ातोड़ मौच को आधुनिक रंगमंच पर अपनाया जाय तो वह सर्वथा फलतः ऊबड़ होमा । वही बात पोशाक, प्रसंग, विषय, पात्र आदि के संबंध में भी कही जा सकती है । बहुधा परम्परागत लोकनृत्य एवं नाट्यशैली के सभी नाटकों में एक ही प्रकार की पोशाकों का प्रयोग होता है । उनके प्रत्येक पात्र पुरातन होते हुए भी आधुनिकतम व्यवहार के होते हैं, इसीलिए राजस्थानी रामधारियों के राम की पोशाक में और मध्यकालीन अमरसिंह राठौड़ की पोशाक में अधिक अंतर नहीं होता । इसी तरह मौला राजस्थानी साड़ी धाकरे में ही प्रयुक्त होती है । वह व्यवहार भी आधुनिक पात्रों की तरह करती है । यदि यह जैसी आधुनिक रचना जैसी में अपनाई जाय तो उसका बहुत ही विविध प्रभाव जनता पर पड़ सकता है ।

लोकनृत्य एवं नाट्यों में इतिहास का आधार बहुत कम रहता है । लोक-प्रचलित परम्परा ही उनका इतिहास बन जाती है । ऐतिहासिक दृष्टि से निराधार होते हुए भी जनता की बर्षों की आस्था उन्हें स्वीकार कर लेती है । यदि वही परम्परा आधुनिक रचनाओं में अपनाई जाय अथवा प्रस्तुतीकरण एवं रंगमंचीय शिल्प तो आधुनिक हो और विषय का प्रतिपादन लोकशैली में किया जाय तो दर्शकगण एक क्षण के लिए भी उसे सहन नहीं करेंगे ।

लोकपद्धतियों को अपनाने की वैज्ञानिक विधि

अब प्रश्न यह है कि लोकपद्धतियों को अपनाने की वैज्ञानिक विधि क्या है और किस तरह उसे आत्मसात् किया जाय । जिस बात का सर्वोपरि ध्यान आवश्यक है वह है शैली-साम्य । किसी भी रचना में अनेक शैलियों का प्रतिपादन घातक होता है । जिस लोकनृत्य को भी किसी आधुनिक रचना में प्रयुक्त किया जाय, उसकी आत्मा को क्षुण्ण रखने की अत्यन्त आवश्यकता है, उसमें शास्त्रीय एवं अन्य क्लिष्ट नृत्यों की वारोकियों का समावेश उसकी आत्मा का हनन होगा । लोकनृत्यों में किसी भी प्रकार की आंगिक एवं भावात्मक मुद्राओं का कोई नियोजित शास्त्र नहीं होता । उनमें अंगसंवाहन एवं भावाभि-
 व्यञ्जन की पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है तथा नृत्यकार की कल्पना को पूरा निहार प्राप्त होता है । यदि नवीन रचनाकार उनको नियोजित करके उन्हें सजावे सजावे तो निश्चय ही वह नृत्य अपने सहज स्वभाव को छोड़ कर बेअसर हो जावेगा । आधुनिक नृत्यक को प्रयुक्त किये जाने वाले लोकनृत्य के प्राणों से संवेदित होना आवश्यक है । उसका मुख्य कार्य प्रचलित लोकनृत्य की क्लिष्ट रंगिमाओं तथा उसके सम्पूर्ण स्वभाव (Characteristics) को आत्मसात् करके उससे यह सावधानी बरहान करना है, जो मूल नृत्य के पुनरावृत्त होने वाले अंग को पराभूत करके भी नृत्य की मूल आत्मा को क्षुण्ण रख सके । अनेक लोकनृत्य ऐसे हैं जिनका रचना-शिल्प (Coreography) इतना सशक्त होता है कि आधुनिक रचनाकार की बुद्धि भी हैरान रहती है । गुजरात तथा राज-
 स्थान के डाँडिघे, विविध गरबे, टिप्परी, घूमर आदि नृत्य इस दृष्टि से विशेष उल्लेखनीय हैं । नृत्य करने वाले स्त्री पुरुषों का घुमाव, एक दूसरे का बकाकार कटाव, उठक बैठक, पारस्परिक झलटकेर तथा सामने-सामने की उल्लङ्घन एवं विविध नृत्यमयी भाँते (designs) देखते ही बनती हैं । आधुनिक रचयिता इन भाँतों से बड़ी प्रेरणा ले सकते हैं । इसी तरह राजस्थान की मेर, गीहड़, घूमरा, दक्षिण भारत के कोलटम आदि नृत्य भी इस दृष्टि से बहुत ही सुन्दर छटा प्रस्तुत करते हैं ।

आदिम जातियों के स्वतन्त्र-सुखाय नृत्यों में मछमि भाँतों का वैविध्य नहीं है, फिर भी उनकी अंगरंगिमाओं तथा पदचर्यों की एकरूपता के सामने अनेक आधुनिक रचनाएं भी मात खाती हैं । यदि किसी आदिम नर्तक को गर्दन नाचते समय दाँव घूमती है तो अन्य सभी नर्तक-नर्तकियों की गर्दनें मछमि की तरह दाँव घूम जाती हैं । यदि नृत्य का अंगुष्ठा अपना दाहिना पाँव आगे बढ़ा

कर घुटने के बल बँट जाता है और तुरन्त उठ जाता है तो उसके समस्त अनुपायी नर्तक उसी क्रिया की विजयी की तरह अपने शरीर में उतार लेते हैं। इसी तरह इन नृत्यकारों के अंग के प्रत्येक किचा-कलाप में जो एकरूपता और गतिसाम्य रहता है, वह विश्व के किसी भी प्राधुनिक नृत्य में परिलक्षित नहीं होता। आदिम नृत्यों से जो सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण आनखी प्राधुनिक नृत्य-रचनाओं को मिल सकती है, वह है उनकी तल्लीनता, सबलीनता और एकरूपता। नाचते समय वे इस बात की परवाह नहीं करते कि कौन उन्हें देख रहा है और कौन नहीं देख रहा है। नृत्य और नृत्यकार कितने तरह एक जीव हो जाते हैं, वह केवल इस आदिवासियों ही की विशेषता है।

नृत्यों के माध्यम से मुझ का दृश्य प्रस्तुत करने की जो कला लोकनृत्यों में है, वह अम्भव कहीं नहीं मिल सकती। प्राधुनिक नृत्य रचनाओं में मुझ प्रवर्णित करने के लिये जिनका आधार सर्वाधिक षट्छ किमा जा रहा है वह है कथकलि नृत्य। यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो कथकलि नृत्य की विविधता भारी भरकन वेशभूषा ही उसे प्रभावशाली बनाती है और उसकी मुद्राओं का अति सूक्ष्म शास्त्र उसकी मद्द करता है। वास्तव में यदि देखा जाय तो समस्त कथकलि नृत्य स्वयं में बहुत ही विचित्र और मंदगति का नृत्य है। मुझ करते समय नृत्यकार जो शारीरिक तनाव वहति है वह केवल दिखावा मात्र है। माररोट, पण्ड, घूंगा, पकमधनका, मल्लमुझ आदि में केवल आंगिक मुद्राओं का आधार विशेष है। शरीर का जीवं तथा धीव इन मुद्राओं में तिरोहित हो जाता है। मुझ का प्रभाव पैदा करने में बिहार का झाऊ नृत्य इस समय सर्वोपरि नृत्य समझा जाता है। जिन समय झाऊ नृत्यकार डाल तलवार लेकर एक दूसरे का स्थानान्तर करते हुए तलवारों का जो करतब दिखाते हैं वह देखते ही बनता है। नृत्य करते समय जो एक दूसरे पर आक्रमणकारी क्रियाओं का वैचित्र्य दर्शाया जाता है वह कल्पनातीत है। उत्तरप्रदेश की रामलीलाओं के मुझ-प्रसंगों में जो तलवार तथा तीर-कमान की घुमावदार लक्ष्मज्ज दर्शाई जाती है वह दर्शनीय ही नहीं, अनुकरणीय भी है।

नृत्य-रचनाओं में जो सर्वाधिक महत्त्व की बात है, वह है विविध प्रकरणों को प्रस्तुत करने की शैली। जीवन का कोई भी प्रसंग यथातथ्य शैली में प्रस्तुत करने की परम्परा कथकलन रचनाओं में ही विद्यमान रहती है। अधिकांश परिपक्व रचनाओं में आगे से लोकगीतों की हों या प्राधुनिक जीवन की, प्रत्येक किचा-कलाप को व्यञ्जनात्मक एवं प्रतीकात्मक अंग से प्रस्तुत करने

में ही सार्वकता समझी जाती है। इस दृष्टि से भी बिहार की यह बहुचर्चित छाऊ नृत्यशैली कभी-कभी कमाव कर सकती है। इसी तरह नदियों का बहाव तथा समुद्री लहरों का तुफान दर्शाने के लिये बिहार उड़ीसा की उंराव जाति के नृत्यों से आघार ग्रहण करना चाहिये। इनके सामूहिक नृत्य स्वयं समुद्र की लहरों तथा नदियों के बहाव के रूप में प्रस्तुत होते हैं। नृत्यारंभ की पहली उछल में ही समस्त नृत्यकार तीन फीट की छतारों पर खड़े होकर पड़ाम से जमीन पर आ गिरते हैं और अपने हाथ पांवों को दाएँ बाएँ हवा के झोंकों के साथ इस तरह झुलाते हैं, जैसे समुद्र की तरंगें किनारों से थपेड़े ले रही हों। राजस्थान के भीलों के गवरी नृत्य की चकरियाँ भी समुद्री तुफान की गंभीरी का सा आभास देती हैं। ये नृत्यभेदरियाँ देश की अनेक कलात्मक चकरियों से निराली होती हैं। प्रत्येक कलाकार इन चकरियों के अंतर्गत अपनी आल-भंगिमाओं का वैविध्य दिखाने में स्वतंत्र होते हुए भी समन्वित गवरी की अंगभंगिमाओं के साथ घड़ी की सुई की तरह चिपका रहता है। प्रत्येक कलाकार की वैयक्तिक चकरियों के वैविध्य में समस्त कलाकारों को समन्वित करनेवाली सूझाकार गवरी एक निराली ही छटा उपस्थित करती है। गवरी नृत्य की यह चकरी किसी भी चलते हुए युग-चक्र, बदलता हुआ समयक्रम, दृष्टि की निरंतर चलती हुई घड़ी के रूप में प्रयुक्त हो सकती है। मध्यप्रदेश के भिलाई का इंदल नृत्य भी, जिसमें मध्य पाठ पर गड़ी हुई लकड़ी के सिरे पर रखे हुए नारियल को लेने को पुरुष-नृत्यकार छड़ी पर चढ़ते हैं और लकड़ी के त्रैगुणिक नृत्यमुद्राओं में घूमती हुई स्त्रियाँ उन्हें रोक्ती हैं, यह आधुनिक नृत्य-रचयिताओं के लिये एक अनमोल सामग्री सिद्ध हो सकती है।

राजस्थान के भीलों के घूमरा नृत्य के गोलों में भील महिलाएँ अपनी अंगभंगिमाओं का जो निहार दर्शाती हैं तथा बाहरी गोलों में भील नर्तक अपनी लकड़ियों को टकराते हुए जो गोलाकार नृत्य करते हैं और सुरन्त खंदर के गोलों में प्रविष्ट होकर भील नर्तकियों को बाहर के गोलों में फेंक कर नृत्य-निरत कर देते हैं, यह देखने की वस्तु है, प्रार्थन करने की नहीं। घूमरा नृत्य की इन कटावदार तथा विविधताओं से युक्त भंगिमाओं का पार पाना भी कोई आसान काम नहीं है। समस्त नृत्य को देखने से ऐसा लगता है जैसे पुरुषों ने स्त्रियों को घेरने के लिये गूँह-रचना की हो और उसके सुरन्त बाह ही स्त्रियाँ जैसे पुरुषों को गूँह में साबद्ध कर रही हों। युद्ध की गूँह-

रचनाओं के प्रस्तुतीकरण के लिये आधुनिक रचनाकारों को धूमरा से बढ़कर कौनसी नृत्य-रचना उपलब्ध हो सकती है ।

नवीन रचनाकारों के कर्तव्य

ऐसे अनेक प्रसंग हमारे देश के लोकनृत्यों में विद्यमान हैं, जिसका उचित उपयोग हमारे आधुनिक रचनाकार कर सकते हैं । अब प्रश्न केवल यह है कि नवीन रचनाकारों को अब क्या करना चाहिये । प्रचलित लोकनृत्यों में केवल संशोधन के लिये संशोधन करने का कार्य सतरे से खाली नहीं है । यह संशोधन किसी नवीन रचना में समाविष्ट करने के लिये किया जाय तो फिर भी क्षम्य हो सकता है, परन्तु केवल संशोधन के लक्ष्य से संशोधन करना सर्वथा अनुचित है । लोकनृत्यों की रचनाओं में समष्टि की आत्मा निहित रहती है । उसमें तनिक सा परिवर्तन भी सामाजिक धरुचि और अवहेलना का कारण बन सकता है । चाहे वह परिवर्तन स्वयं लोकनृत्य के हित में हो क्यों न हो ।

जब भी लोकनृत्य प्रदर्शन के स्तर पर आता है तो उसकी धाकृतिमा कम करनी होती है, संश्रमंगिमाओं में अधिक लोच लाना पड़ता है तथा बेहरे की मुद्राओं को अधिक भारीक बनाना पड़ता है । शहरी जनता के लिये ये सब परिवर्तन आवश्यक हो सकते हैं परन्तु उस घाम्य जनता के लिये, जिसके साथ ये नृत्य परम्परा से संस्कारवत् जुड़े हुए हैं, अत्यन्त अपाह्य हो सकते हैं । अतः लोकनृत्यों में परिवर्तन करने से पूर्व इन सब बातों पर पूर्व विचार अत्यन्त आवश्यक है । कई रचनाकार पुरातन लोकनृत्यों की शैली पर नवीन नृत्यों की रचना करते हैं । इस प्रक्रिया में प्रायः नृत्य के साथ चलनेवाले गीतों के शब्द बदल जाते हैं, परन्तु पुनः प्रायः वे ही रहती हैं । लोकनृत्यों की संश्रमंगिमाओं को भी केवल सार रूप में लिया जाता है और पूरे नृत्य का केवल आभास मात्र रह जाता है । ऐसे लोकनृत्य ऊपर से लोकनृत्य जैसे ही दीखते हैं, वे शहरी मंच पर अवश्य फव्वते हैं, परन्तु उनके मूल क्षेत्रों में वे अत्यन्त हेय समझे जाते हैं ।

कुछ रचनाकार ऐसे भी हैं जो लोकनृत्यों को किसी प्रयोजन-विशेष से जोड़ते हैं । उसके गीत भी उस विशेष प्रयोजन ही की धरुक्त करते हैं । शब्द भी उसी का वक्तान करते हैं तथा उसकी प्रत्येक मुद्रा भी उसी प्रयोजन को प्रकट करती है । ये समस्त मुद्राएँ रचनाकार की अपनी देन होती हैं । मूल लोकनृत्यों से उनका कोई सरोकार नहीं होता, क्योंकि भौतिक लोकनृत्यों में

मुद्रार्थे प्रायः होती ही नहीं हैं। इस तरह के प्रयोग भी प्रायः लोकनृत्यों के लिये पातक सिद्ध होते हैं।

लोकनृत्यशैलियों का सर्वाधिक उपयोग आधुनिक नाट्य-रचनाओं में होने लगा है। इन प्रयोगों में बहुधा धौलोसाम्य के धनाश्रय में कई दोष रह जाते हैं जो अंततोगत्वा दर्शकों में भ्रष्टाचार का सर्वजन करते हैं। परन्तु अनेक दूरदर्शी एवं विवेकी रचनाकार ऐसे भी हैं जो पुरातन लोकनाट्य-परम्परा को बिना किसी शैली विषमता के नवीन रचना शैली में ढालने का प्रयत्न करते हैं। वे उसमें नवीन प्राश्यों का स्फुरण करते हैं और सारी रात अभिनीत होनेवाली कृति को कुछ ही घंटों में प्रदर्शित होने योग्य बना लेते हैं। यह कार्य केवल व्यवसायिक नाट्य मंडलियों के अन्तर्बृते पर ही सकता है। सामुदायिक क्षेत्रों में यह संशोधन-कार्य संभव तो नहीं है परन्तु संछिन्न भी नहीं है क्योंकि सामुदायिक दृष्टि से ऐसे प्रयोग मनोरंजन के माध्यम होते हैं। उनमें समय की कोई समस्या नहीं होती। इस ध्यान से प्राप्त करने और देने की प्रक्रिया में यदि समय की कटौती की जाती है तो वह साम्य जनता को बाध नहीं होती।

कुछ नवीन नाट्य-प्रयोग ऐसे भी हैं, जो लोकशैली के केवल गीतों और नृत्यों को ही अपनी रचना में समाविष्ट करते हैं। उनका संबंध नाट्य के मूल प्रसंग से कुछ भी नहीं होता। केवल दर्शकों की अधिकतम को कायम रखने के लिये नाट्य के बीच में उनका उपयोग होता है। कुछ उसीही प्रयोगी ऐसे भी हैं, जो पुरातन लोकनाट्य शैली में नवीनतम प्रसंग पर नवीन नृत्यनाटिकाएँ तैयार करते हैं। ऐसे अनेक प्रयोग हमारे देश में हुए हैं, जिनमें कुछ तो अत्यन्त सफल प्रयोग समझे गये हैं और कुछ बिल्कुल ही निरर्थक। कुछ उसीही रचनाकार ऐसे भी हैं, जो लोकनाट्यों की अनेक शैलियों की एक ही नाट्य-प्रयोग में लिच्छवी पकाना चाहते हैं। आज हमारे देश में अधिकांश नवीन नाट्य-प्रयोग इसी किस्म के होते हैं। शैलियों की यह केवल लिच्छवी वास्तव में बहुत ही दर्दनाक है। ऐसी कृतियाँ बहुधा कला-तत्त्वों से विहीन होती हैं। ऐसी कृतियों में कहीं उत्तर भारतीय पद्धति का अनुशीलन किया जाता है, कहीं दक्षिण भारत की पद्धति का उपयोग होता है। कहीं आन्ध्रीय जैसी लोक पद्धति पर आकर बैठ जाती है। ऐसी कृतियों में कहीं पात्र स्वयं गाते हैं। कहीं उनके लिये पृष्ठगायक गाते हैं। कहीं समस्त प्रसंग में पृष्ठ-वाचन का आधार लिया जाता है। कहीं गीतात्मक संवादों की गंगा बहती है और कहीं गद्य का बोलबाला है। कई नवीन प्रयोग ऐसे भी देखे गये हैं जिनका आकार-

प्रकार, वेश-विन्यास आदि लोकजीवी का होता है, परन्तु उनका समस्त आधार विदेशों से ग्रहण किया हुआ होता है। इन कृतियों में न तो वाचन वाचों द्वारा कराया जाता है, न पृष्ठवाचन या नायन का आधार लिया जाता है। समस्त वाचन केवल भुल एवं भावमुद्राओं के माध्यम से होता है। इनका प्रस्तुतीकरण जत प्रतिगत विदेशी आधार लिये हुए होता है। ऐसे प्रयोग हमारे देश के लिये बिल्कुल ही अनुपयुक्त सिद्ध हुए हैं।

कुछ बहुत ही सुन्दर प्रयोग भी हमारे देश में हुए हैं, जिनमें समस्त रचना नवीन होते हुए भी लोकप्रकृति की बहुत सुन्दर रक्षा की गई है। समस्त गीत, वाचन, प्रस्तुतीकरण, रंगमंचीय साजसज्जा, साजबाज, भाषा, नृत्य आदि सभी लोकप्रकृति पर ही हैं। फल केवल इतना ही है कि उनमें प्रवीण कलाकारों के हाथ लगे हुए होते हैं। उन्हें लोकप्रकृतियों का सम्पूर्ण ज्ञान होता है तथा वे इस दिशा में एही से बोटी तक धुने रहते हैं। ऐसी कृतियों में, जिनमें विशुद्ध लोकजीवियों का प्रयोग होता है, गीत, नृत्य, वेश-विन्यास, रंगमंचीय प्रशाली, खेलकूद आदि में भरपूर मौलिकता होती है। कभी कभी तो कलाकार, साज, सज्जा आदि भी लोकजीवी के होते हैं। इन कृतियों में प्रसंग, प्रस्तुतीकरण, संवाद-विधि आदि में भी लोकपरम्परा का पूरा निग्राह होता है। ऐसी कृतियाँ जब कला-विशेषज्ञों के निर्देशन में विशुद्ध लोककलाकारों द्वारा पेश होती हैं तो बहुधा लोकजीवन में भी वे अत्यन्त लोकप्रिय बन जाती हैं तथा व्यवसायिक लोककलाकार स्वयं भी उनमें प्रेरणा ग्रहण करके अपनी कृतियों को परिपुष्ट करते हैं।

लोकनाट्य



लोकनाट्य

नाट्य की उत्पत्ति नट शब्द से हुई है। घंगसंचालन से किसी विशेष परिस्थिति या व्यक्ति के किया-कलापों को अभिव्यक्त करना ही नट का प्रमुख कार्य था। यही नटकता प्रारम्भिक किया-कलापों से विकसित होकर गीतबद्ध हुई और विविष्ट पर्व, समारोह तथा देवी-देवताओं के पूजन के समय उसका प्रदर्शन होने लगा। धीरे-धीरे इसी नटकता ने रूपक का स्वरूप धारण किया, जिसमें ये नट लोग किसी व्यक्ति, घटना तथा स्थिति-विशेष का अनुकृतिमूलक रूप प्रस्तुत करते थे। परन्तु इस स्तर तक भी नाट्य के विविध घंग पूर्णतः परिष्कृत नहीं हुए थे जिनमें एक सम्पूर्ण घटनाचक्र की समस्त परिस्थितियाँ अभिनय, संभाषण, कथानक आदि के साथ मानवीय पात्रों द्वारा सम्बद्ध प्रस्तुत की गई हैं। वेशविन्यास, हावभाव, वाचन, संभाषण तथा घंगसंचालन द्वारा मुग़ासों की गुण-प्रवर्तक घटनाओं को प्रस्तुत करनेवाला नाट्य का मानवीय रूप हमारी संस्कृति का बहुत ही बाद का स्वरूप है। देवी शक्तिपों, प्राकृतिक प्रकोपों तथा मृतजन की आत्माओं से भिरा हुआ मानव उन्हीं की अनुकृति बनकर उनके आचार, व्यवहार तथा आकार-प्रकार की नकल करे, यह कल्पनातीत बात थी।

नाट्य के प्रारम्भिक रूप

भरतमुनि द्वारा प्रणीत नाट्यशास्त्र तथा धर्मव्यस द्वारा लिखित दशरूपक में जो नाट्यविज्ञान निरूपित किये गये हैं उनका आधार इन जात्यों के प्रयोगन के सैकड़ों वर्ष पूर्व लिखे और लेखे गये थे अस्मक नाटक है जो विकास की चरम सीमा तक पहुँच चुके थे। ये नाटक ईसा से सैकड़ों वर्ष पूर्व अपने चतुर्मुखी स्वरूप के साथ भारत की गौरव-गरिमा बढ़ा रहे थे, उन्हीं लोकपरक नाटकों का विवेचन यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है।

कोई भी विगत घटना या व्यक्तित्व हमारी कल्पना में उभर सके, उसके लिये अभिनयकला, घंगसंचालन, मायाभिव्यञ्जन, आंगिकी, वाचन, संभाषण, कथोपकथन, कथाप्रसंग आदि के सुगठित चपन की आवश्यकता होती है। नाटक के ये सभी तत्व एक साथ विकसित नहीं हुए, बल्कि इनमें से कुछ ने समय और स्थिति के अनुसार विशेष विकास पाया और ये सहस्रों

पद्यों तक परम्परा के रूप में मानव-मनोरंजन के लिये कायम रहे। नाट्य के इन विविध अंगों का प्रथक् तथा समन्वित विकास ही पूर्णाङ्गी मानवीय नाट्य के लिये जतिशाली पृष्ठभूमि के रूप में सिद्ध हुआ। ऋग्वेद तथा सामवेद की संवाद्यप्रधान तथा भावोद्बेकमयी ऋचाओं में नाट्यवाचन के पूर्ण विकसित अंकुर विद्यमान थे। सामवेद के गुरुत्वा और उर्वशी तथा ऋग्वेद के यम-यमी के वाद्यप्रधान संवादों में नाट्य के स्पष्ट अंकुर परिलक्षित होते हैं। अनेक जैन और बौद्ध सूत्रों में भी इसी प्रकार के प्रेरणादायी तथा भावपूर्ण कथोपकथन में नाट्य के प्रारम्भिक अंकुर उभरे हुए दृष्टिगत होते हैं।

नाट्य की चित्रपट प्रणाली

उपर्युक्त वैदिक ऋचाओं के ये संवाद अनुकृतिमूलक एवं रूपप्रधान नहीं थे और न कोई दर्शनीय दृश्य ही उपस्थित करते थे। वे केवल श्रवणयोग्य थे, दृष्टियोग्य नहीं। किसी भी नाट्यप्रसंग का दृष्टियोग्य होना बहुत ही आवश्यक है। परन्तु मनुष्य इस समय इस स्थिति में नहीं था कि वह अपने परमपूज्य युगपुरुषों की युगप्रवर्तक घटनाओं को नाट्यरूप दे सकने की धृष्टता करे। इसीलिये इन घटनाओं की सर्वप्रथम वृक्ष की सशक्त छातों, पशुओं के चमड़ों, दीवारों तथा कपड़ों पर विविध रंगों से चित्रित करने की परम्परा हमारे देश में आज से सैकड़ों वर्ष पूर्व कायम हुई। अपने पूर्वजों तथा युगपुरुषों की स्मृति में उनके जीवन सम्बन्धी चित्र टाँगने की प्रथा आज भी विद्यमान है। ये ही चित्र संगठित और सामूहिक रूप से एक ही विशद चित्र में समन्वित होकर जनता के समक्ष किन्हीं विविध अवसरानिर्णयों द्वारा प्रस्तुत किये जाने लगे। इनसे प्रदर्शित महापुरुषों की जीवन घटनाएँ जनमानस को आह्लादित करने के साथ-साथ उनकी स्मृतियों को भी ताजा रखने लगी। किसी बाँस या लकड़ी पर लिपटे हुए ये पट परिचालकों के कंधों पर चढ़कर धीरे-धीरे एक गाँव से दूसरे गाँव तक पहुँचने लगे। जहाँ भी गाँव या नगर का चौराहा मिलता, ये पट फैलाकर बीच दिये जाते और नृत्यमुद्राओं के साथ उनमें चित्रित पात्राओं के विविध पक्षों को दर्शकों के समक्ष सुस्पष्ट किया जाता था। चित्रों को समझाने की यह नृत्यगीतमय प्रणाली इन चित्रों को सजीव स्वरूप प्रदान करती थी और दर्शकों को सम्पूर्ण नाटक देखने का आनन्द मिलता था। आज भी भारत के विविध प्रदेशों में पूर्वजों की जीवनगाथाओं को प्रस्तुत करने के लिये ऐसे चित्रपट परम्परा के रूप में विद्यमान हैं। राजस्थान की पावुजी तथा देवनारायण की वृद्ध आज भी असंख्य जन के हृदय

में इन महान् पुरुषों की जीवनगाथाओं को अत्यन्त सुचित्रपूर्ण ढंग से प्रकट करती हैं। और राठौड़ पावूजी, जिन्होंने गोरछा के लिये अपना जीवन दान दे दिया था, आज भी अर्धरूप जन के अढ़ा और धाराधन के पात्र बने हुए हैं। उनके नाम पर राजस्थान में अनेक मेले लगते हैं। उनके विशिष्ट पुजारी पावूजी के भोये इन चित्रपटों के समक्ष पावूजी के पचाड़े गाते हैं और उनकी स्थियाँ चित्रों की दीपक दिखाती हुई उनका गुणगान करती हैं। ये पट्टे भीलवाड़ा और शाहपुरा के विशिष्ट जोशी खीपों द्वारा बनाई जाती हैं, जो आज विशिष्ट चित्रशैली के रूप में अपना विशिष्ट स्थान रखती हैं। देवनारायण भी मेवाड़ के एक विशिष्ट देवता-तुल्य व्यक्ति हो गये हैं, जिनकी जीवनगाथाएँ भी चित्रित की जाती हैं और देवनारायण के मूर्त में उनकी पट्टों का प्रदर्शन करते हैं।

चित्रपटों द्वारा युगपुरुषों के जीवन का प्रकट करने की प्रथा बंगाल, बिहार आदि प्रदेशों में यमपट्टा के रूप में आज भी विद्यमान है। इस यमपट्टे में पापकर्म करनेवालों को यम द्वारा दी गई सजाओं का प्रकट किया जाता है। चित्रांकन द्वारा नाट्य प्रस्तुत करनेवालों के दल इन यमपट्टों को एक गाँव से दूसरे गाँव में ले जाते हैं और गायन द्वारा उनका अर्थ स्पष्ट करते हैं। अनेक जैन तथा बौद्ध ग्रन्थों में भी इन चित्रपटों का उल्लेख मिलता है, जो धर्मप्रचार के लिये प्रयुक्त होते थे। पतंजलि के महामाध्य में भी जैनिका नाम से चित्रांकन करनेवाले नाट्यकारों का उल्लेख है। वे नाट्य-प्रतिभा इन चित्रों को इस प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करते थे कि चित्र के पास सजीव होकर दर्शकों की आँखों में उतर आते थे। जैन तथा बौद्ध ग्रंथों में इन चित्रपटों को मनसा नाम से उल्लेख मिलता है। वे पट्टे विविध प्रसंगों में विभाजित होते थे और प्रत्येक प्रसंग के पट्टे का काम समाप्त होने पर परिवर्तन उसको सफेकता जाता था और आगे के प्रसंग संबंधी नीत-वाचन करता हुआ उन चित्रों को सबके सामने प्रत्यक्ष करता था। इस प्रकार के पट्टे आज भी बिहार, बंगाल में पूर्वजों की गाथाओं की नाट्यरूप में प्रस्तुत करने के लिये प्रयुक्त होते हैं। जैन साधुओं के पास आज भी ऐसे चित्र विद्यमान हैं, जिन पर नरक सम्बन्धी अनेक दृश्य प्रकट हैं। इनमें कुर्मियों के कठोर दंड का बहुत ही वास्तविक प्रकट किया गया है। वे साधु स्वयं इन चित्रों को अपने भक्तजनों को दिखलाकर पापों से उनका मन मोड़ने की कोशिश करते हैं।

अमड़े की आकृतियों द्वारा नाट्यप्रदर्शन

चित्रपटों के रूप में यह नाट्यस्वरूप यद्यपि काफी लोकप्रिय हो चुका था और हजारों वर्षों तक जनता का मनोरंजन करता रहा, परन्तु उनमें

अंकित चित्र स्वयं गतिमान होकर पात्ररूप में अभिनय करने में असमर्थ थे । परिचालक इस अभाव को पूर्ति स्वयं नाच गा कर करता था । दर्शकगण उन चित्रपात्रों के व्यक्तित्व का आरोपण उसमें नहीं कर सकते थे । चित्रप्रदर्शन के समय परिचालक अपनी परम प्रभावशाली वाचनकला के माध्यम से दर्शकों को भावोप्रेक की स्थिति में ले आते थे । वे अपने आराध्य देव को उन चित्रों में भूतिमान अवश्य देस सकते थे, परन्तु गतिमान नहीं । चित्रों पर दीपक द्वारा सामने से दिखाई हुई रोशनी उन रंगीन आकृतियों को प्रकाशमान और देवीप्यमान भी करती थी । आज भी पाबूजी और देवनारायण की पड़ों के समक्ष भोंपनियाँ दीपक दिखाकर गाती हैं तथा मोषा रावणहृत्ये पर उनकी जीवनपाद्याओं का अर्पित प्रभावशाली विवेचन करता है । वे सभी पट रावि को ही दिखलाये जाते हैं ।

इन चित्रांकित महापुरुषों को गतिमान करने के लिये सर्वप्रथम हमारे देश में जमड़े पर रंगीन चित्र बनाकर उन्हें काटने की परम्परा कायम हुई । इन रंगविरंगे चित्रों के विविध अंगप्रत्यंगों पर ब्राह्म की अपचिचियाँ बाँधकर उन्हें गतिमान किया जाने लगा । इस तरह महापुरुषों के विविध जीवनप्रसंगों के अनेक चित्र जमड़े में काटे जाने लगे और इन्हें किसी नाट्यरूप में बाँधने की कोशिश प्रारम्भ हुई । सर्वप्रथम उन पर चित्रपट की तरह ही सामने से रोशनी फैली जाती थी और वे जर्मपात्र बारी-बारी से जनता के समक्ष आकर नाना प्रकार से गतिमान होते थे । परिचालकगण छड़ी पकड़कर उन्हें नीचे से संचालित करते थे और मायन, वाचन आदि से उनका प्रयोजन स्पष्ट करते थे । चित्रांकन की यह प्रणाली निश्चय ही चित्रपट प्रणाली से अधिक प्रभावशाली सिद्ध हुई । परिचालकों के प्रत्येक दल में कम से कम तीन व्यक्ति रहते थे । एक चित्रों को चलानेवाला, दूसरा उन पर दीपक की रोशनी दिखलाने वाला तथा तीसरा बाध बजानेवाला । चित्रांकन के इस प्रदर्शन में नाट्यगुण अवश्य थे, परन्तु परिचालक स्वयं दर्शकों को दिखलाई पड़ते थे और उनका ध्यान बँटाते थे । यद्यपि चित्रपट प्रणाली में भी परिचालकगण गाते, नाचते तथा दीपक दिखलाते हुए नजर आते थे, परन्तु चूंकि उनके चित्र गतिमान नहीं थे और वे स्थिररूप से दर्शकों की आँखों में मुबारते थे, इसलिये परिचालक से किसी भी प्रकार उनका सम्बन्ध नहीं जुड़ता था । चित्रों की कटी हुई आकृतियों में स्वयं चित्र भी गतिमान होते थे और उनके साथ-साथ उनके परिचालक भी । अतः कृष्ण-सिद्धि में निश्चय ही व्यवधान आता था ।

प्रारम्भ में इन चित्रों का आकार-प्रकार परिचालक से छोटा होता था, अतः जब परिचालक उनकी छड़ियों पकड़कर उन्हें नीचे से संचालित करता था तो पूरे साढ़े पाँच फीट का परिचालक डेढ़ फीट के कटे चित्र के सामने परिमाण में बहुत बड़ा नजर आता था और चित्र की गतिशीलता से कहीं अधिक वह गतिशील बनकर दर्शकों की आँखों में गुजरता था, अतः छिपकर इन्हें परिचालित करने की परम्परा हमारे देश में कायम हुई और उसी के परिणाम-स्वरूप छायापुतलियों का प्रादुर्भाव हुआ ।

छायापुतलीनाट्य का प्रादुर्भाव

कटी हुई पुतलियों की नाट्यप्रणाली को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिये कई भ्रमों में अनेक प्रयोग किये । उनमें छायापुतलियों का प्रयोग सर्वाधिक कारगर सिद्ध हुआ । चमड़े को पारदर्शी बनाकर उसकी आदमकद आकृतियाँ काटी गईं और उनके चारपाय प्रकाश किरणों डालकर उसे चमत्कारिक बनाया गया । इस प्रयोग में हमारे कलाकारों को धनूतपूर्व सफलता मिली । लगभग १० फुट ऊँचा और १५ फुट चौड़ा एक सफेद परदा बाँधों या लकड़ी के बोलद में तानकर सामने रख दिया जाता था । उसके पीछे इस आदमकद रंगीन चमड़ेपुतलियों की छड़ियों को परदे के सामने सार्वक रूप से हिलाया जाता था और पीछे से डाली हुई रोशनी से ये छायापुतलियाँ प्रकाशित होकर सफेद परदे पर नाना प्रकार से गतिमान होती थीं । पुतलियों के प्रत्यक्ष रूप से कहीं अधिक उनका छायाकृत दर्शकों के मन को मोहित करता था । प्रत्येक रूपक का यही नियम है कि चरित्र के प्रत्यक्ष प्रकट होकर गतिमान होने की अपेक्षा उसका अनुकृतिमूलक रूप अधिक प्रभावशाली और मनोरंजनकारी होता है । ये छायापुतलियाँ भी प्रत्यक्ष सामने न आकर उनकी छाया सामने आती थी, इसीलिये ये छायाएँ साना रंगों में परदे पर अंकित होती थीं और उनके अंग-प्रत्यंगों की नाना प्रकार से गतिमान होते देखकर दर्शकगण आनन्दविभोर हो जाते थे । इन पुतलियों में परिचालकों द्वारा पाशा या प्रतंग-चतुर्न न होकर स्वयं पाशों पर ही उनके संभाव्य आरोपित किये जाते थे, जिससे ये छायापात्र स्वयं उस छायाकृतक के सार्वक पात्र बन गये और बिना किसी माध्यम के ही दर्शकों के मन पर आरोपित होने लगे । इस छायानाट्य को अधिकाधिक प्रभावशाली और सफल बनाने के लिये जो गीत-संवादों की अत्यन्त मनमोहक योजना बनाई गई उसमें योग्य कथोपकथन,

योग्य कथाप्रसंग, रसविवेचन, आंगिकी, चरित्रचित्रण, नाट्य के आरम्भ, मध्य और अन्त विकास की सोझियाँ अपना प्रारम्भिक स्वरूप पकड़ती गईं ।

छायापुतलियों की अतिरंजनात्मक शैली

इन नाट्यस्वरूपों की उत्पत्ति हमारे युगपुरुषों तथा देवी-देवताओं की स्मृतियों की ताजा रत्नने तथा उनके जीवनादर्शों को जनता के समक्ष मनोरंजनकारी ढंग से प्रस्तुत करने के लक्ष्य से हुई । ये युगपुरुष निश्चय ही सांसारिक मनुष्य थे गुण, चरित्र, कृत्य तथा शक्तियों की दृष्टि से कहीं खड़े थे । वे सब मनुष्य का चोला बदलकर दिव्य पुरुष बन चुके थे, अतः उनके आकार-प्रकार, आकृति आदि निश्चय ही मनुष्य से भिन्न थे । ऐसी मान्यता लेकर ये छायापुतलीकार अपने चित्रों को अतिरंजित और प्रतीकात्मक बनाते थे । चूँकि यह समस्त नाट्यरूप ही देवी-देवताओं तथा युगपुरुषों के जीवन के प्रतीक और छाया-रूप ही में था, अतः उसका चित्रांकन भी प्रतीक और छाया-रूप ही में हुआ । इन चित्रों और छायापुतलियों को अतिरंजित और प्रतीकात्मक बनाने के पीछे एक कारण और था । परिचालकगण और नाट्य-पात्रों की समानता को दूर करने के लिये भी नाट्यपात्रों को भिन्न रूप दिया जाता था ताकि प्रदर्शन के समय परिचालक और पात्र एक दूसरे में मिलकर दर्शकों में भ्रांति उत्पन्न न करें ।

इस अतिरंजना के पीछे कुछ प्रयोजन और हैं । पुतलियाँ भावभंगिमाओं और अंगभंगिमाओं के प्रदर्शन में मानवीय पात्रों की तरह अपने आपकी सगर्भ नहीं पाती, अतः इन सीपाओं को दूर करने के लिये उनके चेहरों की बनावट तथा अंग-प्रसंगों के आकार-प्रकार ही को इस प्रकार अतिरंजित किया गया कि उन भंगिमाओं की कमी उन अतिरंजनाओं से दूर हो गई । पुतलीकला में भ्रम उत्पन्न करने की कला सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण मानी गई है । यह भ्रम वास्तविक मानवीय आकृतिमूलक चेहरों द्वारा उत्पन्न नहीं होता । यह बात हमारे पूर्वजों को मनी प्रकार ज्ञात थी । युरोप की आधुनिक पुतलियों में जो प्रतीकात्मक संकेतवाद आज महत्त्व प्राप्त कर रहा है, वह हमारी परंपरागत पुतलियों में विद्यमान था । पुतलियों की आकृतियों का यह अतिरंजनात्मक संकेतवाद-पुतलियों में प्राणों का संचार करता था तथा उसके कारण वे दर्शकों से बोझिली, पाती तथा नाना प्रकार के भाव अभिव्यंजित करती हुई गजर धाती थी । पुतलीकारों को इसका पूर्ण ज्ञान था कि किस अभिव्यंजना के लिये किस प्रकार के वाचन, गायन तथा अंगसंचालन की

आवश्यकता है तथा उससे दर्शकों के मन पर किस तरह का प्रभाव पड़ता है। सहस्रों वर्षों तक परम्परागत रूप से इस कला का अभ्यास करते हुए ये पुत्तीकार मानवीय मनोविज्ञान से पूर्णरूप से अवगत हो गये थे और उन्हीं के अनुसार वे अपने पूर्वजों, गुणपुरुषों और देवी-देवताओं की जीवनगाथाओं को परम नाटकीय ढंग से जनता के समक्ष प्रस्तुत करने में सफल हुए।

आज भी आन्ध्र और कोचिन-प्रदेश में छायापुत्तीवालों के अनेक दल विद्यमान हैं जो अपनी परम्परा को पकड़े हुए हैं और रामायण तथा महाभारत की कथाओं को अत्यंत रोचक और प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करते हैं। परम्परापोषी होने के कारण वे कलाकार अपने में किसी प्रकार का परिवर्तन पसंद नहीं करते और अपने पूर्वजों द्वारा दी हुई प्रणाली में कोई हस्तक्षेप नहीं चाहते। यही कारण है कि इन पुत्तीवालों के पास कई पीढ़ियों की पुत्तियाँ हैं, जिन्हें वे प्रदर्शन से पूर्व पूजते हैं और उन्हें देवता मानकर उनका प्रदर्शन करते हैं। उनकी यह मान्यता है कि अपनी पुत्तियों के माध्यम से वे जिन देवताओं और गुणपुरुषों का अभिनय करते हैं, उनकी आत्माएँ प्रदर्शन के समय मौजूद रहती हैं, और वे ही उनकी पुत्तियों में प्राणों का संचार कराती हैं। उनकी यह भी मान्यता है कि जो पुत्तियाँ वे बनावें, उनकी बनाना भी उन्हीं को चाहिए, नहीं तो गुणपुरुषों का आरोपण उनके शरीर में नहीं होता। इसलिये वे पुत्ती-निर्माण के प्रत्येक कार्य में प्रवीण होते हैं तथा अपनी कला को अपने वंशजों के अलावा दूसरों को नहीं सिखाते हैं। मानवीय नाट्य में कथानक, चरित्र-चित्रण, नावाभिव्यंजन, रसनिरूपण, आह्वान, धार्मिक आदि का जो विशद विवेचन नाट्यशास्त्रों में इस नाट्यशैली के प्रचलन के सैकड़ों वर्ष बाद हुआ, उसके भ्रंशुर छायापुत्तियों की इस परम्परा में स्पष्ट रूप से नजर आते हैं। कितनी भी छायापुत्तीनाट्य की समस्त नाट्यरचना, संभावण, कथा-प्रसंग, प्रतिपादन, गायन तथा संचालन का विवेचण करें तो प्राचीन भारतीय शास्त्र के अनेक तत्त्वों का उनमें दर्शन ही जायेगा। इन पुत्तीकारों को यह मनी प्रकार ज्ञात था कि गुण दीप के अनुसार इन पुत्तियों के चेहरों पर कौनसा रंग लगाना चाहिए। आज भी वे रजोगुली, तमोगुली तथा सतोगुली पाशों के चेहरों पर परम्परा से निश्चित रंगों का ही प्रयोग करते हैं जो भरतमुनि द्वारा रचित नाट्यशास्त्र में निरूपित सिद्धांतों से ऋतु प्रतिपादक मेल खाते हैं। इन पाशों के संचालन, परिचालन, व्यवहार, वाचन, संभावण आदि में भी पूर्व-निर्धारित सिद्धांतों का ही पालन

होता है। नाट्यरचना में भी प्रधाननायक, उपनायक तथा अन्य सहायक पात्रों के चरित्र-विकास को और पूर्ण जागरूकता बरती जाती है।

काष्ठपुतलियों का प्रादुर्भाव

चूँकि छायापुतलियों की आकृतियाँ चपटी होती हैं इसलिये उनसे किसी भी पात्र के संपूर्ण स्थूल शरीर का मान नहीं हो सकता। चपटी आकृतियों को वेशभूषा भी नहीं पहिनाई जा सकती और न उन पर अलंकार या श्रृंगार ही हो सकता है। उनके पृष्ठभाज दर्शकों को दृष्टिगत नहीं हो सकते इसलिये उनको घुमाने-फिराने में बड़ी सावधानी बरतनी पड़ती है। इन चपटी पुतलियों के संचालन तथा उनके द्वारा सम्पूर्ण नाट्याभिव्यञ्जन संभव नहीं समझकर ही मूलानुमा काष्ठ पुतलियों की परम्परा हमारे देश में प्रारम्भ हुई। पुतली निर्माण में काष्ठ को सबसे हल्का माध्यम समझकर ही सर्वप्रथम काष्ठ का ही प्रयोग हुआ और उसके माध्यम से जो पुतलियाँ निर्मित हुई वे कठपुतलियाँ कहलाईं। इन काष्ठपुतलियों द्वारा जो नाट्यरचनाएँ हुई, वे ही वास्तव में मानवीय नाट्य का ठूलाँझी स्वरूप ग्रहण कर सकीं। चपटी आकृतियों की चर्मपुतलियों द्वारा संपूर्ण पात्र का अनुमान करना केवल दर्शकों की कल्पना पर निर्भर रहता था। इसके अलावा उनको प्रत्यक्ष प्रदर्शित करना भी इसलिये प्रभावशाली नहीं होता था, क्योंकि परिचालक को दर्शकों से छिपाना और पुतलियों को बिना छाया के वास्तविक पात्र का मान कराना असंभव था। छाया द्वारा उन्हें प्रदर्शित करने से उनकी प्रभावशालिता की वृद्धि अवश्य हुई और उनकी सीमाओं की ओर भी अधिक ध्यान नहीं गया, परन्तु कला के प्रयोगियों ने काष्ठपुतलियों को छायापुतलियों से भी अधिक प्रभावशाली पाया। उनसे नाट्यरोजना भी अधिक प्रभावशाली बन सकी और दर्शकों को मानवीय पात्रों का अभाव नहीं लटका। ये काष्ठपुतलियाँ वस्त्राभूषण पहिनेने लगीं तथा चर्मपुतलियों की तरह ही पात्रों के गुण-दोषों के अनुसार उनके चेहरों की रंगाई छुड़ाई हुई। मानवीय चेहरों की आध्यात्मिकरचना इन निर्जीव पात्रों में संभव नहीं समझकर ही चर्मपुतली के समान ही उनके चेहरों की आकृतियाँ अतिरिजित बनाई गईं। छायापुतलियों की तरह ही काष्ठ-पुतलियों को मानवीय आकार में बनाना संभव नहीं था। उन्हें सूत्रों द्वारा संचालित करने के उद्देश्य से उनको बचनी भी नहीं बनाया जा सकता था, तथा मानवीय पात्रों की तरह उन्हें भी किसी दुग्गुण के आरोपण से वंचित रहना था, अतः वे आकार-प्रकार में छायापुतलियों से काफ़ी छोटी बनाई गईं तथा उनकी आकृतियों को अतिरिजित किया गया।

मानवीय नाट्य की मुखौटा-प्रणाली

काष्ठपुतलियों के सम्पूर्ण विकास के बाद ही मानवीय नाट्य की धीरे-कलाविदों का ध्यान आकषिप्त हुआ और उस धीरे विभिन्न प्रयोग होने लगे, तब तक मानवीय नाट्य के माध्यम से अभिनय प्रस्तुत करने के प्रति जो सामाजिक एवं धार्मिक प्रतिबंध थे, वे भी कमजोर पड़ने लगे तथा मानवमूलक नाट्य पर नियंत्रण हटने लगा और मानवीय पात्र बनाना प्रकार की पात्रानुकूल वेशभूषाओं से सुसज्जित होकर रंगमंच पर आने लगे । रंगमंच के इस अभिनय मानवीय प्रयोग में अभिनेता के लिये संगसंचालन तथा पात्रानुकूल वाचन की अनुकूलि तो कठिन नहीं हुई, परन्तु विविध भावमूलक आकृतियाँ बनाना तथा नयन, भौंह, कपोल, श्रोष्ठ आदि के धुमाधुम द्वारा भावाभिव्यंजन करना उनके लिये बहुत कष्टसाध्य हो गया, अतः तदनुकूल मानवीय चेहरों पर रंग-रोगन चढ़ाने तथा उन्हें पुनः छुड़ाने की दिक्कतों से बचने के लिये लकड़ी तथा कागज के मुखौटों (Masks) का विकास हुआ । इन मुखौटों पर हर्ष, क्रोध, उल्लास, उत्साह, हास्य, रोद, वीरस, क्रूरता, शृंगार, प्रेम आदि के विविध भाव-रंगों द्वारा बड़ी प्रवीणता से चित्रित कर दिये जाते थे । एक बार बना लेने पर वे मुखौटे काफ़ी लम्बे समय तक सुरक्षित रह सकते थे और अभिनय के समय उनको मुँह पर लगाकर आसानी से अभिनय किया जा सकता था । इस प्रणाली से अब उन्हें अपनी आकृति द्वारा भावाभिव्यंजन दर्शनों की आवश्यकता नहीं होती थी और वे अपनी सम्पूर्ण शक्तियाँ वाचन तथा आंगिक अभिनय में ही लगाते थे ।

मानवीय नाट्य की मुखौटा-प्रणाली अनेक वर्षों तक कायम रही । इन चेहरों के साथ अभिनय करने की प्रथा आज भी बिहार के झाऊ नृत्तों में अपनी सम्पूर्ण साजसज्जा के साथ विद्यमान है । मुझ पर चेहरे लगाना इसलिये भी आवश्यक होगा कि प्रत्येक मानवीय पात्र के मुख की रेशाएँ पात्रानुकूल होना संभव नहीं थीं । यदि किसी मानवीय पात्र को किसी राजस, वानर या पक्ष का अभिनय करना हुआ तो उसके नौलिक, शक्ति, नाक, कान तथा माल में अतिरिक्तारमक विकृतियाँ लाना संभव नहीं होता था, अतः उसी के अनुसार बने बनाये चेहरे लगाने में उन आकृतियों की पूर्ति हो जाती थी । वैसे भी देवी-देवताओं की बड़ी-बड़ी आँखें और देदीप्यमान तेजस्वी चेहरे मौलत मानव की धरोहर नहीं होते, इसलिये इस आकाश में भी मुखौटों का प्रयोग आवश्यक ही गया तथा नकली चेहरे लगाकर अभिनय करने से मानवीय पात्रों की

छिनाता भी संभव हुआ । कठपुतली पाथों में एक अद्वितीय गुण यह था कि अभिनेता के समय के किसी मानव-विशेष का आभास अपने में नहीं देते और न उसके मानवीय गुण-दोषों का आरोपण दर्शकों पर होता । मानवीय पात्र में यह गुण विद्यमान नहीं रहने से ही उसका प्रभाव कठपुतली पात्र की तरह अधिक तीव्र नहीं होता । नकली चेहरे प्रपञ्च मुन्नोटे लगाकर अभिनय करने के पीछे भी यही प्रवृत्ति स्पष्ट थी कि अभिनेता का मानवीय चरित्र दर्शकों पर आरोपित न हो । यह मुन्नोटोंवाली नाट्य-परम्परा एक तरह से कठपुतली-नाट्य और मानवीय-नाट्य के बीच की कड़ी मात्र थी ।

मानवीय-नाट्य का सम्पूर्ण रूप

नाट्य के विकास की पाँचवीं सीढ़ी सम्पूर्ण मानवीय-नाट्य है, जिसमें अभिनेता अपने में किसी चरित्र-विशेष का आरोप करने में वेश-विन्यास तथा मुद्रा-विन्यास के अलावा किसी विशेष बाह्यसाधनों का सहारा नहीं लेता । चूँकि मानवीय-नाट्य का विकास कठपुतली एवं चर्मपुतली से हुआ, अतः उसकी स्मृतियों की कायम रखने के लिये उसने अपनी नाट्य-योजना में भी सूत्रधार को कायम रखा, जो कठपुतली की तरह सूत्रों से संचालित तो नहीं होता, परंतु वह अन्य पाथों का निर्देशन अवश्य करता था । यह सूत्रधार माना प्रकार से इन नाट्यों में प्रयुक्त होता था । नाट्यशास्त्र की दृष्टि से संस्कृत नाटक सबसे पुराने माने जाते हैं ; परन्तु लोकनाट्यों की अवस्थिति तो उनसे भी बहुत पुरानी है । ऐसी कई भुमककड़ नाट्य-मंडलियाँ थीं, जिनके प्रदर्शन न केवल गाँव के चौराहों, सांस्कृतिक पर्वों तथा मठ-मन्दिरों में होते थे, बल्कि राजाओं और सम्राटों के दरबार में भी उनके द्वारा मनोरंजन प्राप्त किया जाता था । जैन ग्रन्थों में ऐसी मंडलियों के अनेक उल्लेख मिलते हैं जिनके नाट्य विखित रूप में यही परिलक्षित नहीं होते । इन नाट्यों का सम्पूर्ण स्वरूप, इनकी रंगमंचीय योजना तथा इनकी बनावट के सम्बन्ध में उनसे विशेष प्रकाश नहीं मिलता । इन उल्लेखों से केवल यही ज्ञात होता है कि कुछ भुमककड़ कलाकार विभिन्न वेशभूषाओं में विविध संगीत वाद्यों के सहारे नाच-गाकर अपने नाट्य स्वरूप प्रस्तुत करते थे । भरतमुनिकृत नाट्यशास्त्र में उल्लिखित रंगमंचीय एवं अन्य नाट्य सम्बन्धी नियमों का प्रतिपालन इन नाटकों में कहीं हुआ हो, ऐसा नहीं लगता । नाट्यशास्त्र के तात्त्विक विवेचन के अनुकूल जिले जानेवाले भास एवं कालिदास के नाटकों से भी सैकड़ों वर्ष पूर्व धर्मवोध द्वारा लिखे हुए बौद्ध नाटक सारिपुत्र के कुछ बिखरे हुए अवशेष ताड़पत्र

पर कहीं-कहीं उपलब्ध हुए हैं, परन्तु उनसे भी उसके सम्पूर्ण नाट्यतत्त्व का पता नहीं लगता । जिन मनोरञ्जनात्मक नाट्यों का उल्लेख जैन सूत्रों में हुआ है, वे निश्चय ही शास्त्रोक्त नाट्य नियमों से बंधे हुए नहीं थे और न उस समय विद्वानों द्वारा नाट्यतत्त्व की कल्पना ही की गई थी । वे लोकधर्मी नाट्य निरूपण ही सभी नियमों से मुक्त होकर स्वच्छंद रूप से प्रदर्शित होते थे ।

प्राचीन जैनग्रन्थों में ऐसे कई नाट्यों का वर्णन है जो तीर्थंकरों के सामने प्रस्तुत होते थे । मगवान् ऋषभदेव के उद्भव से पूर्व मानव-समाज नाना कलह और संघर्षों में उलझा हुआ था, उसी संकलितकाल में मगवान् ने मनुष्य में ध्यान-उत्साह की भावना की बुद्धि करने तथा उनको भोजन, विद्याम धादि की भौतिक भावना से ऊपर उठाकर आत्मिक ध्यान की ओर ले जाने के लिये पुरुष को ७२ और स्त्रियों को ६४ कलाएँ सिखावाईं । जैनग्रन्थों में जहाँ देवताओं का वर्णन है वहाँ उनका जीवन अधिकांश नाटक, संगीत, नृत्य आदि में ही जीन हुआ दर्शाया गया है । इन प्रसंगों में जिन मूल्यों का वर्णन है, उनका उल्लेख स्वयं नाट्यशास्त्र में भी नहीं है, क्योंकि उसकी रचना तब तक नहीं हुई थी । भरतमुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में जिन पाँच प्रकार के अन्नियों, प्रात्यंतिक, सामान्य, नोपनिषादनिक, दार्शनिक और लोकमाध्यवसायिक का प्रचुरता से उल्लेख है, वे वस्तुतः शास्त्रोक्त नियमों से बंधे नहीं थे । लोकजीवन में फिर भी सर्वत्र इनका व्यापक व्यवहार होता था । इन नाट्यों के विषय रूप क्या थे इसका पता लगाना आज बहुत कठिन है । परन्तु विविध जैन ग्रन्थों में जो उनका ध्वनित वर्णन मिलता है उनसे उनके शृंगार, विविध मूल्य-प्रकार और विभिन्न वाद्ययंत्रों के अस्तित्व का आभास उपलब्ध होता है, जिनका उल्लेख स्वयं नाट्यशास्त्र ही में नहीं हुआ है । इन्हीं उल्लेखों में ३२ प्रकार के नाटक भी हैं जो देवयष्टों के सम्मुख प्रदर्शित होते थे । इन नाटकों में स्त्री-पुरुष सभी भाग लेते थे तथा उनमें नाना प्रकार के रास, नृत्य आदि की योजना थी । इनके लिये कोई विनिष्ट रंगमालाएँ नहीं थीं । कहीं भी चौड़े स्थान में डंडकमंडल तानकर विविध सिंहासनों तथा साजसज्जा के साथ वे प्रदर्शित होते थे । ये अधिकांश में मौखिक परम्परा के रूप में चलते थे, इसलिये इनके लिखित रूप नहीं मिलते ।

निकम संबत् के प्रारम्भ में संस्कृत नाटक लिखे जाने लगे जिनका पूर्ण आधार नाट्यशास्त्र था । जनसाधारण के नाटकों की परम्परा तो उससे भी कई हजार वर्ष पूर्व की है । मध्यकाल में ये लोकधर्मी नाट्य रास, चर्चरि, कामु

आदि के नाम से प्रचलित हुए, जो जीवन के प्रत्येक आनन्दमय प्रसंगों में लेते जाते थे । ये सभी नाट्य भेद थे इसलिये ये बड़े आनन्द से गाये जाते थे और नृत्य तथा वादन के साथ उनका बहुसंख्यक जनता के समक्ष प्रदर्शन होता था । ये ही खेल तमाशे समय के अनुसार घटना स्वरूप बदलते गये । ये ही लोकधर्मी परम्पराएँ आज भी हमारे देश में खाल, रास, स्वाँग, तमाशे, जाजा, जीजाएँ आदि के रूप में प्रचुर मात्रा में विद्यमान हैं, जिनसे भारतीय जनमानस आनन्द और प्रेरणा ग्रहण करता है ।

पुतलीनाट्य के विशिष्ट नाट्य-तत्व

जैसा कि पूर्वं परिच्छेद में विवेचन किया गया है कि पूर्वजों और युगपुरुषों की स्मृतिस्वरूप परम्परा और काष्ठपुतलियों का निर्माण अनादिकाल से हमारे देश में होता आ रहा है । इन स्थिर प्रज्ञ भूतियों की पूजा, घर्चना सजाव-भूषण भी उनके प्रति प्रगाढ़ श्रद्धा और भक्ति के ही छोटक हैं । हमारे आधिवासियों में आज भी काष्ठ, मिट्टी और पाषाण की मूर्तियाँ न केवल उनके बंदन, घर्चन ही की माध्यम हैं बल्कि उनके असंख्य नृत्य, गीत, नाट्य एवं सांस्कृतिक पर्वों की सृष्टि भी हैं । ये काष्ठ एवं पाषाणखंड किसी समय मानव के उन विशिष्ट व्यक्तियों से सम्बन्धित थे, जो अपने विभल मानवीय कृत्यों के चमत्कार के कारण पुजनीय बन गये । वे ऐसे ही समुदाय द्वारा पूजे जाते थे जिनके सोचने, समझने तथा अन्य मानवीय व्यवहार का दायरा बहुत ही छोटा था । इसीलिये कोई व्यक्ति नाचों के भुण्ड को हटवा से बचा लेता था, तो वह उसका देवता बन जाता था । साँप के काटे हुए को जिला देने वाला व्यक्ति चमत्कारिक पुरुष बन जाता था । कोई विशिष्ट डाकू किसी धनाढ्य का धन लूटकर किसी शत्रुकार्य में लगा देता तो वह पुजनीय बन जाता । यही कारण है कि राजस्थान के रामदेवजी, पावूजी, भोगाजी, तेजाजी, कुंजी, जवारजी आदि अस्तित्व धामीण जनता के लिये देवता मुख्य बनकर घनेकों भैरों, पर्वों, गीतों तथा नाट्यों के प्रेरक बन गये । मानव और देवता के बीच के ऐसे ही अस्तित्व चिह्न एवं मूर्तियों के रूप में निर्मित होते थे और नृत्य-गायन के माध्यम से उनको जीवनसाधारणों को प्रस्तुत किया जाता था । ये सब मनोरंजनात्मक प्रवृत्तियाँ मानवीय नाट्य का रूप इसलिये ग्रहण नहीं कर सकीं, क्योंकि मानव को उनकी अनुकृति बनकर व्यवहृत होने की सामाजिक स्वीकृति प्राप्त नहीं थी । अतः इन सब साधारणों को नाट्यरूप देने के लिये विचपट, काष्ठ और छायापुतलियों का सहारा लिया गया । इस सम्बन्ध में पूर्वं पृष्ठों

में पर्याप्त प्रकाश डाला गया है और मानवीय नाट्य के नैतिक विकास की समस्त सीढ़ियाँ विस्तार में खोलाई गई हैं ।

चित्रपटों के विशिष्ट नाट्य-तत्व

पुतलियों और चित्रों द्वारा चित्रित महापुरुषों की जीवन-गाथाओं को चिरजीवित रखने के लिये जो गीत और नृत्य रचे गये, उनमें नाट्यगुणों की प्रधानता थी । घाब भी राजस्थान में पाबूजी एवं देवनारायण की जो पट्टे दिखलाई जाती है, उनके साथ गीत गाती हुई दीपवाहिनी महिलाएँ तथा पाबूजी के पवाड़े गाकर नाचनेवाले भोपे इस तरह समा बोध देते हैं कि जैसे पट्टों के समस्त चित्र मूर्तिमान हो रहे हों । गीतों की रचना भी इस कम से की जाती है कि कथा प्रारम्भ में बीजरूप में अवतरित होती है, फिर वह अनेक प्रासंगिक कथाओं को अपने साथ लेती हुई एक सरिता की तरह छोटी-छोटी सहायक नदियों को अपने में मिलाकर एक बृहद् नदी का रूप धारण करती है । मूल नायक के चरित्र के उत्कर्ष-अपकर्ष की अनेक स्थितियों का चयन क्रमबद्ध एवं नियोजित रूप से होता जाता है । समस्त गीत संवादों के रूप में प्रस्तुत होते हैं तथा जहाँ कथानक को आगे बढ़ाना होता है, वहाँ वर्णन का सहारा लिया जाता है । गायन और नर्तन करने वाले इन गीतों में इस तरह सराबोर हो जाते हैं कि दर्शक और श्रोतान्तर रसविभोर होकर भूम उठते हैं । जहाँ युद्ध के वर्णन आते हैं, वहाँ भुजार्पण फड़कने लग जाती है । बिरह-वर्णन में छाँचों से अध्रुधारा बहने लगती है और त्याग एवं वनिदान के प्रसंगों में हृदय धारं हो जाते हैं ।

इन चित्र-गाथाओं के गीत पढ़ने की सामग्री नहीं है । चित्रपटों के सम्मुख गाने-नाचने तथा दीपक दिखलाते हुए भोगे और मोपिन जब इन गीतों का राबणहृत्था नामक साथ के साथ पाठ करते हैं तभी रसनिष्पत्ति होती है । जिन धुनों में ये गीत गाये जाते हैं वे नाट्योचित धुन हैं और जिन छन्दों में ये गीत रचे गये हैं वे भी विविध नाट्यगुणों की पूर्ति में पूर्ण सहायक सिद्ध हुए हैं । कभी-कभी यदि गीत के स्वरसंयुक्त शब्द नाट्य का स्वरूप बोधने में सफल नहीं होते तो उनके साथ माना प्रकार की शब्दबिहीन धुन जुड़ जाती है, जो अर्धशून्य होते हुए भी गहन ध्वनि की सृष्टि करती है । इन चित्रपटों पर मोपिन स्त्रियों द्वारा जो दीपक दिखलाये जाते हैं वे स्वयं भी उनके नाट्य-रूपक में बड़ा महत्वपूर्ण भाग अदा करते हैं । स्थिररूप से वे चित्रपट पर

रौशनी नहीं फैलते, बल्कि अत्यन्त कलात्मक ढंग से किवाचील होते हुए तथा नाट्यपाशों की तरह घनिष्ठ करते हुए दृष्टिगत होते हैं। दीपक बुझानेवाली स्थिति जब दीपक लेकर चलती है तो उनके गहरे रंग के बदन मखर नहीं आते। केवल घूमते हुए दीपक और उनके द्वारा बनाई हुई प्रकाश-रेखाएँ ही दृष्टिगत होती हैं। प्रांगिक मुद्राओं में घूमती हुई दीपवाहिनी भोपिन प्रत्यक्ष होती हुई भी अप्रत्यक्ष-सी लगती है। इसी तरह भोपों द्वारा बजाये जानेवाले रावराहृत्ये तथा उन पर गाये जानेवाले पङ्क-गीतों पर उनके अंग-प्रत्यंग नाटकीय भावमंदिमाओं का ही आभास देते हैं।

चर्मपुतलियों का नाट्य एवं रचना-विधान

इन चित्रपटों के विविध चित्र जब चर्मपुतलियों में विकसित हुए और स्वयं जलायमान होने लगे तो उनका नाट्यस्वरूप भी किसी निदिष्ट दिशा में अग्रसर हुआ। कपड़े पर बने हुए चित्र अमड़े पर रये और काटे गये और छात्रियों के सहारे उन्हें विविध नाट्यपाशों की तरह घुमाया-फिराया जाने लगा। वे ही कटी हुई आकृतियाँ बाह में पारदर्शी की गई और उनकी जगह उनकी छायाएँ सफेद परदे पर नाना प्रकार से किवा-कलाप योग्य बनाई गईं। सहस्रों वर्ष की पृष्ठभूमि लिये हुए वे छायापुतलियाँ आज भी आंग्र में अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँची हुई हैं। सर्वांगीय नाट्यगुरुओं से सुशोभित इन पुतलियों की इनकी विनिष्ट परम्परागत जातियों ने आज भी सुरक्षित रखा है। इन कटे हुए चर्मचित्रों में किसी पात्र-विशेष का स्वरूप अंतर्हित मानकर उनमें देवी शक्ति का प्रवेश कराया जाता है। इसके लिये नाना प्रकार के संस्कार, धनुष्ठान आदि का आयोजन होता है और पूर्वजों द्वारा प्राप्त हुई इस दिव्य धरोहर को वे निज नवीन चित्रांकन से संप्राप्ति करते हैं। उन्हें सूर्य का प्रकाश भी नहीं दिखाते हैं। किसी अर्वाक्षित व्यक्ति की उस पर छाया भी नहीं पड़ने देते तथा प्रदर्शन से पूर्व उसका ध्वनन-वन्दन करके उसमें दिवंगत आत्मा का आह्वान करते हैं। जब ये पुतलियाँ निश्चित कथाप्रसंग में प्रयुक्त पाशों का प्रतिनिधित्व करती हैं और विधिवत् पूजा-अर्चन के बाद उनमें प्राण-प्रतिष्ठा हो जाती है तो वे दर्शक एवं परिचालकों की पूर्ण श्रद्धा की पात्र बन जाती हैं और विनिष्ट नाट्य में प्रविष्ट होने के लिये उनका समस्त व्यक्तित्व परिष्कृत हुआ समग्र निभा जाता है। वे दिवंगत आत्मा की अनुकृति नहीं बल्कि उनकी प्रतिनिधि मात्र समझी जाती हैं।

जस विषयगत आत्मा की, जिसका ये प्रतिनिधित्व करती है, आकृति से उसकी आकृति बनाई जाती है तथा शरीर के सभी अंग-प्रत्यंगों को मानवीय आकृति से निम्न बनाकर उसका दिव्य स्वरूप प्रकाश में लाया जाता है। मानवीय शरीर को छोड़कर जिस दिव्य शक्ति का चोला धारण होता है, उसकी कल्पना विधिवत् की गई हो, ऐसा अनुमान इन अंग-आकृतियों को देखकर लगाया जा सकता है। सहस्रों वर्षों से परिपक्व हुई यह कल्पना, ऐसा प्रतीत होता है, अब कोई विशेष परम्परा बन गई है। पृथ्वी पर अनेक पुण्य कार्य करनेवाला मानव देवयोगि में प्रवेश करता है और उसके साथ जुड़े हुए समस्त प्राणी अपने पाप-पुण्य कर्मों के अनुसार मरसोपरान्त कोई अच्छी या बुरी योगि प्राप्त करते हैं, इसका एक परिपुष्ट टेकनिक इन पुस्तकालेखकों ने पुस्तकियों की आकृतियाँ निर्धारित करने के लिये सहस्रों वर्षों के अनुभव से विकसित किया है, इसीलिये किसी दिव्य पुरुष की आकृति में चेहरा बड़ा, ललाट चौड़ा, नेत्र विशाल, मुँह और परिपुष्ट, बंघाई बरी हुई तथा नाक और होठ सघे हुए और सुन्दर बनाये जाते हैं। शरीर का अनुपात मानवीय शरीर से कुछ छोटा और मुख मानवीय शरीर के अनुपात से काजी बड़ा होता है। हाथों की लम्बाई बहुधा भुटनों से काफी नीचे तक जाती है। पाँव अनुपात से छोटे परन्तु अंगलियाँ कुछ बड़ी होती हैं। इनके मुख गहरे लाल रंग से रंगे जाते हैं। सजावट में पीले रंग की प्रधानता रहती है। जोड़ें काली पर नयन कज्रारे होते हुए भी नीलिया लिये हुए होते हैं। नासा प्रकार के छेदों से बनाए हुए शृंगार में वैविध्य होता है। महानायक के शरीर की रचना में उक्त परम्परा के अनुसार आकृतियों और अलंकरण आदि में कुछ विशेषताएँ और होती हैं, जैसे माथे पर मुकुट, कमर में स्वर्ण-शृंगला, हथेली तथा हाथों में रत्नजटित शृंगार। इसी तरह उपनायक तथा अन्य सहनायकों की विविध आकृतियाँ एवं उनके शृंगार परम्परा से निश्चित होते हैं।

दुष्टजनों के लिये विविध आकृतियाँ एवं उनके रंगविधान आदि परम्परा-बुष्ट होते हैं। उनके होठ बड़े, आँखें छोटी, कान बड़े, ललाट सुदम, कंधे पिचके हुए, वक्ष-स्वल्प दबा हुआ, पुट्टे उमरे हुए, बंघाई पतली, हाथ छोटे एवं अंगलियाँ अनुपात से बड़ी, केस उच्छृङ्खल, नाक जपटी, घड़ भीमकाय, एड़ियाँ एवं पाँवों की अंगलियाँ टेढ़ीबेड़ी एवं विकृत होती हैं। इसी तरह परमदुष्ट, किञ्चित् दुष्ट, अतिदुष्ट, निकृष्ट, अतिनिकृष्ट आदि पापों के अनुपातों में भी नाना प्रकार के भेद-विभेद अलिखित आस्य के रूप में परम्परा से चले आ रहे हैं। इनके रंगों में भी नाना प्रकार के भेद-विभेद हैं चेहरा लाल परन्तु कालापन लिये हुए होता है।

उसमें पीले रंग का नितान्त अभाव, काले रंग की प्रधानता, भूरे रंग की प्रतिच्छायाएँ, हरे रंग की सहराई तथा नीले रंग की कालिमाएँ होती हैं। शरीर पर शृंगार प्रावः नहीं के बराबर होता है, तथा कहीं-कहीं तो परिधान केवल नाज डकने के लिये ही दर्शाया जाता है। अतिपुष्टजन अपने नीच कमों से जब राक्षसी प्रवृत्तियों को प्राप्त होते हैं तो उनके चेहरे भैसे की सी आकृति-धाले, नाक गंद के समान, जबड़े कूप की तरह गड़े हुए, हड्डियाँ ऊपर उभरी हुई, दाँत बाहर निकले हुए, पाँच पिचके हुए, हथेलियाँ काँटों की तरह, भँपाएँ पतली लकड़ी जैसी तथा शरीर का ढाँचा अत्यन्त विकृत होता है।

इस तरह न केवल मानवीय पाप पुतलियों में निमित्त होते हैं, बल्कि पशु-पक्षियों के भी नाना रूप इन नाट्यों की शोभा बढ़ाते हैं। यदि महानायक का विशिष्ट वाहन कोई पशु होता है तो उसे अत्यन्त पूजनीय मानकर अत्यधिक संलक्षित किया जाता है। अपने स्वामी की तरह वह भी दिव्ययोगि प्राप्त प्राणी माना जाता है तथा उसके आकार-प्रकार भी पार्थिव पशु-पक्षियों से भिन्न होते हैं। यदि महानायक का वाहन घोड़ा होता है तो उसके बटुआ पंख लगे हुए होते हैं, क्योंकि वह कभी-कभी हवा में भी उड़ता है। यदि उसका वाहन कोई हाथी है तो उसके एक सूँव नहीं अनेक सूँवें होती हैं। ये प्राणी भी अपने स्वामियों की तरह दिव्य प्राणी समझे जाते हैं, अतः पार्थिव पशु-पक्षियों की तरह ही इनके सभी अनुगत अतिरंजित होते हैं। दुष्टजनों के साथ पशु-पक्षी न भी जुड़े हों तो भी उनके पुतलीस्वरूपों में वे प्रभावित हो जोड़ दिये जाते हैं। जैसे भैंस, गिड़, साँप, बिच्छू, कुत्ते, गधे आदि।

पुतलीपात्रों में नारी का अभाव

पुतलीपात्रों के सम्बन्ध में एक विशिष्ट बात को महत्त्व की है, वह यह कि उनमें नारीपात्रों का नितान्त अभाव रहता है। आज जो चर्मपुतलियाँ हमारे देश में विद्यमान हैं वे विषय की दृष्टि से पुरातन पुतलियों से भिन्न हैं। पुरातन पुतलियाँ दिवंगत महापुरुषों के जीवन घण्टिकारने के लिये ही ध्वस्तित हुई थीं। उनके पास उनकी रचनाएँ तो लेड़ सी या चारसी पाँचसी वर्ष से अधिक प्राचीन नहीं होते थे। उस समय प्रचलारी पुरुषों की कल्पना आकार नहीं हुई थी। मर कर कोई व्यक्ति देव या प्रेत बनता है, इसी कल्पना के आधार पर उनका प्रचर्चन, चिंतन और स्मरण निर्भर रहता था। आज तो बान्ध की सायापुतलियों में व्रीषदी, अत्यभामा, राधा, सुमश, अहिंसा आदि नारियों का समावेश हुआ है परन्तु पुरुषपात्रों की तुलना में वे अभी भी

प्रभाव की स्थिति में ही हैं। उस युग के पाशों में द्रौपदी और राधा जैसी स्त्रियाँ भी इतना महत्त्व प्राप्त कर सकती थीं, परन्तु आज किसी भी स्त्री के पाँच पति एवं किसी विवाहिता स्त्री के बहुसंख्यक प्रेमियों की कल्पना अत्यन्त-हीन कल्पना समझी जाती है। स्त्री के प्रति उक्त भावनाओं के कारण ही स्त्रीपाशों के सम्बन्ध में साकृति एवं रंगमूलक कोई विशिष्ट परम्परा इन पुतलियों में परिलक्षित नहीं होती। धाम्प्र की आद्यापुतलियों में जहाँ भीता, द्रौपदी, राधा आदि नारियों का चित्रण हुआ है, वहाँ उन पर साकृति तथा रंग सम्बन्धी उन्हीं परम्पराओं का पालन हुआ है, जो पुरवों के सम्बन्ध में हुई हैं। एक बात जो यहाँ ध्यान देने योग्य है, वह यह कि स्त्री की साकृति को अधिक विकृत नहीं किया गया है, उनका चित्रण बहुधा मानवीय पाशों की तरह ही हुआ है। चेहरे की मनमोहकता, घन्ठी या बुरी नारी में ममान रूप से ही कायम रही हुई है। पुतलियों की नारी को पुरुषों की आवाजोल करके विचलित करनेवाली ही दर्शाया गया है। वह दिव्य मुखों को प्राप्त करने में सदा ही प्रसमर्थ रही है। नारीपाशों के शृंगार, घर्लकराव आदि पर भी अत्यधिक जोर दिया गया है।

पुतलियों के भावमय चेहरे

पुतलियों के आकार, प्रकार, शृंगार, आहार्य सम्बन्धी इतने बड़े शास्त्र की, चाहे वह अलिखित हो क्यों न हो, स्वयं भरतमुनि भी कल्पना नहीं कर सके थे। सलोणुली, रजोणुली तथा तमोणुली चरित्रों के देशभूषा सम्बन्धी जो स्वरूप भरतमुनि ने निर्धारित किये हैं, वे सभी पुरातन पुतलियों में विद्यमान हैं। जो साकृतिमूलक विशेषताएँ इन पुतलियों में पाई जाती हैं, वे पाशों के गुण-दोषों पर तो आधारित हैं ही, परन्तु उनके प्रधान भावतत्त्वों पर भी आधारित हैं। पात्र के प्रधान गुण-तत्त्वों को प्रकट करने वाले प्रमुख संचारी भावों की रेखाएँ चर्मपुतलियों पर अंकित कर दी जाती हैं। जैसे किसी विनोदशील पात्र के मुख की रेखाओं में हास्य, घातक और डर उत्पन्न करने वाले राक्षसी पाशों की रंग-रेखाओं में क्रम एवं जानत सौम्यगुली पाशों के चेहरों से शान्ति का आश भी आभास होता है। वे स्थिरभावी चेहरे यद्यपि किसी प्रमुख भाव की ही मूर्ति करते हैं, फिर भी बदलती हुई भावस्थितियों में वे विपरीत प्रभाव उत्पन्न नहीं करते। समस्त नाट्यरचना में कथावाचन, कथोपकथन, संगीत तथा पुतली-संचालन की ऐसी अद्भुत बंदिब होती है कि वे स्थिरभावी चेहरे भी कभी-कभी बदलते हुए भावों का भ्रम उत्पन्न करने में समर्थ होते हैं।

पुतली-परिचालक ऐसी विषम स्थितियों में स्वयं पुतली को भी ऐसा मोड़ देता है कि उसका चेहरा परदे पर चपटा हो जाने से तुरन्त संभकारग्रस्त हो जाता है और चेहरे की अनावश्यक एवं रसामास उत्पन्न करने वाली भावमुद्रा तिरोहित हो जाती है। जिस तरह मानवीय पात्र नाट्यमंच पर स्थिति के अनुसार अपना भाव बदलता है, उसी तरह पुतली-परिचालक भी पुतलियों को तुरन्त मोड़कर उनमें भाव-परिवर्तन की स्थिति उत्पन्न करता है।

समस्त पुतलीनाट्य के रसप्रतिपादन में पुतली की भावमुद्राएँ जितनी उत्तरदायी नहीं हैं उतनी उसके कथावाचन, स्वरसंचरण, वाद्यवादन एवं प्रत्युत्तीकरण की कक्षाएँ हैं। मानवीय नाट्य में मानवीय पात्र अपने अंत-संचालन, कथोपकथन तथा चेहरे की भावमुद्राओं के माध्यम से रसोद्रेक की स्थिति पैदा करता है और रंगमंचीय साजसज्जा, वेशविन्यास, मुखविन्यास, हृष्य-विधान, गायन, नर्तन आदि उस प्रमुख भाव को उद्दीप्त करते हैं। परन्तु पुतलीनाट्य में यह कम उलट जाता है। पुतली-परिचालकों द्वारा गाये हुए गीत, संवाद, वाचन, गाथा, विवेचन आदि विशिष्ट भाव-स्थितियाँ उत्पन्न करते हैं और पुतलीपात्र अपनी आकृतिमूलक संगमणिमाधों द्वारा उन भावों को उद्दीप्त करके रसोद्रेक की स्थिति उत्पन्न करते हैं। नाट्यतंत्र की शास्त्रीय भाषा में पुतलीनाट्य के नाट्य-अनुबन्ध, गीत-संवाद, वाचन आदि रसोद्रेक की स्थिति उत्पन्न करने वाले नाट्यपात्र के समान हैं तो पुतलियाँ स्वयं रंगमंचीय हृष्य-विधान, साज-सज्जा आदि की तरह रसोद्दीपन सामग्री का काम करती हैं। वास्तव में वास्तविक नाट्यपात्र तो पुतली-परिचालक ही है, जिसके हाथ में पुतली की छड़ियाँ रहती हैं और जिनसे वह उन्हें विविध क्रिया-कलापों में निरत करता है। उनके साथ गाता भी वही है और वल्लन-जूद भी वही करता है। वह स्वयं प्रत्यक्ष नहीं होता। वह केवल पुतली को परदे पर पड़ी हुई उसकी भाषा के रूप में प्रत्यक्ष करता है। पुतली उसका गरीर है तो वह उसकी प्राण-दायिनी शक्ति। अतः जो भी भावोद्रेक होता है, वह पुतली-परिचालक में होता है, पुतली में नहीं। पुतली तो केवल उन भावों को उद्दीप्त करके उन्हें अन्य प्रतापनों की मदद से रस की स्थिति तक पहुँचाती है।

पुतलीनाट्य-रचना

पुतलियों के कथोपकथन आदि में भी पुरातन पुतली-नर्मजों ने मानवीय कथोपकथन शैली का साधारण नहीं लिया। उन्हें यह भली प्रकार ज्ञात था कि रसत-मांस-विहीन पुतलियों में संवेदन शक्ति नहीं है। वे हिल सकती हैं,

धन-संचालन भी कर सकती है, होठ और आँख को बसायमान कर सकती है तथा बोलने का उपक्रम भी कर सकती है, परन्तु वास्तव में वे बोल नहीं सकती। ऐसी स्थिति में उन पर कथोपकथन आदि मानवीय ढंग से धोष देने से उनका दर्शकों पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता। यही कारण है कि पुतलियों से वाचन, संभाषण आदि उन्ही समय कराया जाता है, जबकि वे प्रत्यक्ष क्रियाशील हों ताकि क्रिया-कलापों के प्रत्यक्ष अर्थ नाट्यिक अर्थों में मिलकर संपूर्ण अर्थ की सृष्टि कर सकें। पुतली की स्थिर स्थिति में बहुधा कोई संभाषण नहीं होता। उस समय वाचन द्वारा कथाप्रसंग की अत्यंत रोचक ढंग से बढ़ाया जाता है और प्रत्यक्ष संभाषणजनित कमियों को पूरा किया जाता है। कथाप्रसंग के चुनाव में भी उन्हीं स्थितियों को प्रधानता दी जाती है, जो क्रियाप्रधान हों और आदेश, उपदेश, नापण आदि अनावश्यक स्थितियों से मुक्त हों। पुतलियों के माध्यम से नाचामिथ्यंजनार्थ जहाँ तक हो सके बचा ली जाती है और उन्हीं उद्देकमयी स्थितियों को प्रधानता दी जाती है जिनमें पुतलियों की उछल-कूद, उनकी उड़ान तथा क्रियाशील स्थितियाँ सर्वोपरि स्थान पा सकें। यही कारण है कि पुतलीनाट्य की रचना मानवीय नाट्य क्लृप्तियों पर नहीं है। पुतली-नाट्यप्रतिष्ठ इतना अटल है कि कोई भी साधारण पुतलीकार नवीन रचना करने की हिम्मत नहीं करता। बिरले ही ऐसे चमत्कारी पुतलीकार पैदा होते हैं जो किसी विशिष्ट पुतलीनाट्य की परम्परा डालते हैं और कई वर्षों में वे परिपक्व नाट्य का स्वरूप ग्रहण करती हैं। आज जो घातघ में महानारत तथा रामायण आदि पर आधारित छायानाट्य चलते हैं उनके प्रारम्भिक एवं मौलिक रूप की कल्पना करना संभव नहीं है। सदियों से जो एक ही नाट्य सभी शैली की भारतीय कठपुतलियों में चलता है, उनका अर्थ यह कभी नहीं है कि पुतलीनाट्य का रचनाक्रम निश्चित पड़ गया है और दर्शकों की उदासीनता के कारण अब कोई भी नवीन रचना का स्वर्ण बहाने करने को तैयार नहीं। सदियों पूर्व रची हुई ये भारतीय पुतली रचनाएँ अपने को किसी विशिष्ट रचयिता के नाम के साथ नहीं जोड़ती। उनकी सार्वकता और व्यापकता इसी में है कि वे सामाजिक घरातल पर अवस्थित हैं और सामाजिक पुतलियों ही का संग्रह उन्होंने स्वीकार किया है। यही कारण है कि भारतीय पुतलियाँ सर्वदा ही लोकशैली पर ही निर्मित हुई हैं और किसी व्यक्तिविशेष की व्यक्तिभक्ति से वे सदा ही दूर रही हैं। जनमानस पर आज भी उनका जो चिरस्मयी प्रभाव पड़ता है और समाज उस रचना को एक सामाजिक संस्कार की तरह स्वीकार करता है, उसके पीछे भी उसकी गहरी लोकशैली ही है।

भारतीय पुतलियाँ, जो कुछ ही सूत्रों, छड़ियों तथा मूलतम रंगमंचीय साज-सज्जामों के माध्यम से किसी सुस्मातिपूज्य प्रसंग को लेकर भी इतना गहरा प्रभाव उत्पन्न करती हैं, उसके पीछे सृष्टियों प्रतिभाओं का हाथ है। उन्होंने निरन्तर एवं लम्बे परीक्षण तथा प्रयोग से यह भली प्रकार ज्ञात कर लिया है कि किस प्रकार के वाचन, नर्तन, गायन एवं परिचालन से पुतलियाँ सर्वाधिक प्रभावशाली हो सकती हैं। पुतली के निर्माण में भी प्राबोद्धीपन की समस्त शारीरिकियों का पता लगा लिया गया है और जन्हीं के अनुसार पुतलियों के अनुपात, रंग एवं विविध रेखाओं का प्रायोजन-नियोजन होता है।

कठपुतलियाँ और चर्मपुतलियाँ

भारतीय काष्ठपुतलियों के संबंध में भी वे ही सिद्धांत लागू होते हैं। काष्ठपुतलियाँ चर्मपुतलियों की ही संज्ञा हैं। उनकी उत्पत्ति चर्मपुतलियों के शारीरिक अवयवों के प्रभाव की पूर्ति के लिए ही हुई थी। चर्मपुतलियों में स्मूल शरीर की कल्पना करना असंभव था। सबसे बड़ी सीमा तो यह थी कि उसका प्रोफ़ील (Profile) वाला मुख ही सफल अनुकृतिमूलक स्थायी की नृष्टि करता था। सामने का मुख केवल धंधकार का पूरा भाग था। पुतली को घुमाने-फिराने तथा उसके द्वारा सम्मुख हुई अन्य पुतलियों की ओर उसका उन्मुख होना अर्थात् कष्टसाध्य कार्य था। पुतली के श्रृंगार एवं अन्य प्रसाधन भी रंगों द्वारा ही चित्रित किये जाते थे। उन पर वस्त्र आभूषण का वास्तविक श्रृंगार संभव नहीं था। इन्हीं सीमाओं पर विजय प्राप्त करने के लिये काष्ठ-पुतलियों का आविर्भाव हुआ, परन्तु पुतलीनाट्य-विज्ञान की परम्परा पूर्ववत् ही कायम रही। कठपुतली के माध्यम से पुतलीनाट्य परिपक्व तथा सर्वांगपूर्ण प्रभव्य हुआ, परन्तु वह प्रचलित पुतलीनाट्य के एक विशिष्ट प्रकार के रूप में। काष्ठ की पुतलियों में जो नाट्य रचे गये, वे परम्परा से पुष्ट हुए। किसी व्यक्तिगतत्व की प्रतिमा उनके लिये पर्याप्त नहीं थी। उनकी पृष्ठभूमि सैकड़ों वर्ष प्राचीन है। इन कठपुतलीकारों को अपनी पुतलियाँ परम्परा से प्राप्त हुई हैं, जिनकी सुरक्षा वे चर्मपुतलीकार की तरह ही करते हैं। मुख के रंग-रोगन, पुतली के श्रृंगार, मञ्चाव, धतिरंजित साकृतियाँ, वेग, भाहार्य, परिचालन, संवाचन, गायन, भाषानिबन्धन, प्रस्तुतीकरण आदि में भी चर्मपुतलियों के विषयों का ही पालन होता है। उनके गहन अध्ययन से उनमें अत्यंत उच्चकोटि के नाट्यतत्वों के दर्शन होते हैं। समय और काल के बक से इन नाट्यों के केवल एवंसावजोव प्रभव्य रह गये हैं, और कई विहृत कथाएँ और लेखक उनमें कुछ

गये हैं। अपनी निश्चिन्ता के कारण इनकी पुस्तकियों की बेसमूचाई भी चिन्ते बन गई है। पूर्वजों द्वारा पहिलाई हुई ये पोशाकें, जो कई परतों के रूप में धाज भी अपनी गलित अवस्था में विद्यमान हैं, अपने पुरातन वैभव का भान कराती हैं।

इन काष्ठपुस्तकियों के विकृत नाट्य-प्रसंगों में भी किसी विगत पुष्ट नाट्य-परम्परा के दर्शन हो सकते हैं। इन पुस्तकियों के रंगों में सभी भी उन्ही पुरातन परम्परा का अनुशीलन किया गया है, जो धाज भी धाम्त्र की छायापुस्तकियों में विद्यमान है। राम और कृष्ण के नेहरे और शरीर कालिमा लिये हुए नीले रंग के होते हैं। अन्य सब दिव्य चरित्रों के रंगों में लाल और पीले रंगों की प्रधानता है तथा राक्षसी चरित्रों में काले रंगों का प्रयोग हुआ है। पुस्तकियों की साकृतियों की खुदाई में उसी अतिरञ्जनात्मक शैली का अनुसरण किया गया है जो नर्मपुस्तकियों में विद्यमान है। उनकी विविध भावनात्मकों को भी अत्यंत मार्मिक ढंग से तराशा गया है। हास्य, विनोद, भयानक, रोद्र, शान्त और मनमोहकता से परिपूर्ण पुस्तकियों के विविध नेहरे किसी न किसी परम्परा के अनुसार ही तराके गये मान्य होते हैं। यद्यपि उड़ीसा की अधिकांश पुस्तकियाँ परम्परा से ही प्राप्त हुई हैं और तबून पुस्तकियों का निर्माण बहुधा रुक-सा गया है, फिर भी उनसे यह सती प्रकार ज्ञात हो सकता है कि उनकी मुलाकृतियों तथा रंग-विधान, परिधान, अलंकरण आदि में एक विशिष्ट नाट्यपरम्परा निहित है, जिसे धाज उड़ीसा के सभी एवं कन्हाई भाट लकीर मानकर पकड़े हुए हैं।

यद्यपि उड़ीसा की कठपुस्तकियों में विशिष्ट कथबद्ध कथावस्तु के दर्शन नहीं होते, फिर भी जो बिखरे हुए कथाप्रसंग धाज भी मौजूद हैं, उनमें वस्तु-अवस्था का तनिक आभास मिल सकता है। कृष्ण-कथा में कृष्ण जहाँ नायक के रूप में दृश्यि गये हैं, वहाँ उपनायक के रूप में बलराम आदि पात्रों का उपयोग हुआ है। राधा प्रधान नायिका के रूप में अन्य नायिकाओं से सब भी सर्वोपरि मानी गई है। यद्यपि इस कथाप्रसंग में अनेक नवीन प्रसंग जुट गये हैं और समस्त नाट्य नवीन पुरातन की एक केमेल एवं वेस्वाद लिचड़ी बन गई है, परन्तु उनका प्रस्तुतीकरण धाज भी अत्यंत प्रभावशाली ढंग से होता है। पुस्तकियों का संभाषण मानवीय संवाद के रूप में प्रस्तुत नहीं होकर परिचालकों द्वारा पुतली संवाद के रूप में खनायात हो, प्रकट होता है। गीत परिचालक पाते हैं परन्तु उनका आरोपण पुस्तकियों पर बहुत ही मार्मिक ढंग से होता है। पुस्तकियों का प्रधान विरूपक इस संवाद आरोपण में उद्बिस्त

ह्रास देता है। वह कई कथाप्रसंगों को जोड़ता है और रंगमंच पर नहीं आने योग्य प्रसंगों, दृश्यों एवं पात्रों को बहुत ही रोचक ढंग से प्रस्तुत करता है। यद्यपि रामायण एवं महाभारत की कथाओं को इन कन्हैया तथा सखी नटों ने बहुत ही मनमाने ढंग से प्रयुक्त किया है और परंपरा की दृष्टि से उनमें काफ़ी साधारण भी पहुँचा है, परन्तु पुतलीनाट्य-विज्ञान की दृष्टि से उनके ये प्रयोग बहुत ही बुद्धिमत्तापूर्ण मान्य होते हैं। उन्हें यह मन्ती प्रकार ज्ञात है कि चर्मपुतलियों की तरह उनकी ये काष्ठपुतलियाँ दर्शकों को दीर्घकालीन मनोरंजन प्रदान करने में असमर्थ रहती हैं, अतः कथाप्रसंगों में उन्होंने जो स्वतंत्रता भी है वह अनुचित नहीं है। छायापुतलियों के आकार-प्रकार, रंग-रूप तथा रंगसंकीर्ण विधान आदि बड़े पैमाने पर बनाये जाते हैं। पुतलियाँ भी बहुधा मानवीय आकार की ही होती हैं। कई दलों के सहयोग से प्रदर्शन भी बड़े पैमाने पर प्रस्तुत किये जाते हैं, अतः दर्शकों की संख्या पर कोई प्रतिबंध नहीं है। रंगमंच भी मानवीय ऊँचाई से ऊपर बनता है, अतः लम्बी दूरी से भी दर्शकगण इन पुतलियों का मन्ती प्रकार आनन्द ले सकते हैं, परन्तु काष्ठपुतलियों को अनेक सीमाओं में रहना पड़ता है। वे कुछ दर्शक समाज का मनोरंजन करने में असफल रहती हैं।

चर्मपुतलियों के संबंध में एक विशेष बात यह है कि इनमें मानवीय नाट्य का पांश काष्ठपुतलियों से कहीं अधिक निखरा हुआ और स्पष्ट रूप से आरोपित होता है। गमस्त परिचालकगण पुतलियों को पकड़कर परदे के पीछे खड़े रहते हैं और पुतलियों के साथ ही स्वयं भी नाचते-कूदते, फुदकते एवं उछलते हैं। पीछे की प्रकाश-व्यवस्था की चतुराई के कारण ये परिचालकगण दर्शकों को दृष्टिगत नहीं होते, परन्तु वास्तव में नाट्य के पांश स्वयं पुतली-परिचालक ही हैं। पुतलियाँ तो केवल निमित्तमात्र हैं। यही कारण है कि ये छायापुतलियाँ दर्शकों पर रसनिरूपण अधिक शफलतापूर्वक कर सकती हैं, परन्तु उड़ीसा तथा अन्य शैली की काष्ठपुतलियों का दावरा छोटा होता है। दर्शकों की साधारण तो कम रहती है, परन्तु उनके लिये विविध शक्ति के दर्शक भी आवश्यक होते हैं।

उड़ीसा की काष्ठनिर्मित पुतलियों की तरह ही दक्षिण भारत और राजस्थान की कठपुतलियाँ विविध शक्ति के दर्शकों को अधिक प्रभावित करती हैं। इनके-पुतलके, अनुसूच्यनाटक तथा रसीले किस्म के लोथ पंटा दो पंटा बैठकर इन पुतलियों का आनन्द ले सकते हैं। गंभीर, चिन्तनशील तथा

दार्शनिक अभिरुचि के लोगों के मनोरंजन के लिये वे पुतलियों अधिक कारगर नहीं होतीं। वही कारण है कि वे काष्ठनिर्मित पुतलियाँ इन हलके-फुलके लोगों को अधिक मनोरंजित करती हैं, छायापुतलियाँ कम। छायापुतलियों के अनुरंजनार्थक तत्व अधिक प्रबल हैं। जपटी और एकमुखी छायापुतली की भीमकाय छाया में पूरे मोस्त-मास्त, रक्त तथा मांसपेशियों वाले पात्रों की कल्पना करनी पड़ती है, जिसके लिये ब्रह्मस्क मस्तिष्क और चिन्तनशील दर्शकों को आवश्यकता होती है। काष्ठपुतली खिलौने के समान सम्पूर्ण आकृतिमूलक होने के नाते बच्चों को अपनी ओर अधिक खींचती है। दक्षिण भारत की बम्बोलोटम पुतलियाँ भारत की अति प्राचीन परम्परा में होते हुए भी उन्हें अनेक आघात सहने पड़े हैं। अन्य सुसम्पन्न और वैभवशाली कला स्वरूपों ने इस स्वरूप को लगभग नष्टप्रायः ही कर दिया है। इसका पुनर्जीवन तंजोर के दरबार में आज से तीन सौ वर्ष पूर्व हो चुका था। यतः प्राचीन पुतली-परम्परा और मध्यकालीन पुतली-परम्परा को जोड़नेवाली कोई विशिष्ट कड़ी कायम नहीं रही। आज से दो सौ वर्ष पूर्व कुंभकुनम तथा मुमुकोटे के विशिष्ट अंगर परिवार उसे तंजोर से अपने वहाँ ले आये और आज तक उसका अभ्यास करते रहे। कौचीन तथा तंजोर के भरतनाट्यम, कुचपुड़ी, कचकलि, यक्षनाट्य शैलियों की अत्यधिक लोकप्रियता के कारण कठपुतली कला को निश्चय ही आघात पहुँचा है, अल्कि यों कहिये कि उनके कारण उसका प्रायः लोप ही हो गया है। आन्ध्र में भी केवल उसके उत्तरी-पूर्वी भागों में ही छाया-पुतलियों का प्रचलन है। अन्य भागों में उसकी लोकप्रियता को काफ़ी धक्का लगा है। कुंभकुनम की पुतलियाँ इसी कारण उड़ीसा और राजस्थान की पुतलियों से निम्न हैं, क्योंकि उन्हें अन्य नर-स्वरूपों के मुकाबले जीवित रहना था, यतः वे उनकी हबट्टू नक़ल के रूप में आविर्भूत हुईं और जिस तरह मानवीय पात्र रंगमंच पर नाचते पाते हैं, उसी तरह वे पुतलियाँ भी मानवीय पात्रों की तरह किया-कलाप करती हैं। उनके आकार-प्रकार भी मानवीय पात्रों की तरह ही छोटे-बड़े होने लगे हैं तथा प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से भी वे मानवीय पात्रों की तरह प्रस्तुत होने लगी हैं।

राजस्थान की कठपुतलियों में आज भी पुरातन नाट्यतत्वों के दर्शन होते हैं। मध्यकालीन राजस्थान की विशिष्ट मासिक तथा सामाजिक स्थिति के कारण इन पुतलियों ने अपना खोला प्रवेश बरता है। मुग़ल साम्राज्य से प्रभावित राजस्थान के रजवाड़े अपनी वेशभूषा, भाषा, रहन-सहन, व्यवहार, धर्मकर्म, समाजव्यवस्था, कलाकारिता आदि में आगरा तथा दिल्ली की तरफ

उत्पन्न हुए। परिलक्ष्य यह हुआ कि यहाँ के विविध राजे-महाराजे अपनी समस्त प्रेरणा मुगलदरबार से प्राप्त करने लगे। अनेक कलाकार, वादक, नर्तक, कवि, धापर, चित्रकार, दस्तकार तथा नाना प्रकार के शिल्पकार इन रजवाहों में आश्रय प्राप्त करने लगे। राजस्थान के पुतली कलाकार भी इन आश्रित कलाकार वर्गों में से एक थे। वे अपने पुरातन कथाप्रसंग को छोड़कर दिल्ली के दरबारी कलाकारों की तरह ही इन राजा-महाराजाधों के मुख माने लगे। इनका सर्वोच्च आश्रयदाता नागौर का राजा अमरसिंह राठीड़ था, जिसने मुगलदरबार में आश्रय पाकर भी समय पर अपनी मान-मर्वादा की रक्षा के लिये उनसे लोहा लिया। महत्वाकांक्षी नागौर के राजा अमरसिंह ने अपनी उपलब्धियों को कठपुतलियों के माध्यम से प्रचारित करने के उद्देश्य से इन पुतलीकारों को आश्रय प्रदान किया, जिसके फलस्वरूप अमरसिंह राठीड़ नामक कठपुतली नाटिका की सृष्टि हुई, जो आज भी अपनी सजी-गजी अवस्था में विद्यमान है। उसमें परम्परागत पुतलीनाट्य की अनेक विधाओं के दर्शन होते हैं। वर्तमान कथा-वस्तु किसी बृहत् कथावस्तु की संज्ञा मान प्रतीत होती है। नाट्यारंभ से पूर्व रंगमंच की मञ्चाई आदि के लिये जो मिश्री, मेहतर के प्रसंग प्रयुक्त हुए हैं, उनमें दुपट्टी वाले के साथ जो मनोविनोदकारी संभाषण दिये गये हैं, उनमें किसी परमन्त महत्त्वपूर्ण बृहत् कथाप्रसंग की ओर संकेत स्पष्ट है। मुगलदरबार में विविध राजाधों का पदार्पण, नृत्य-गायन का आयोजन तथा अमरसिंह राठीड़ की धनुषसिंधि के प्रसंग में जो कुछ भी कहा सुना जाता है, उसमें किसी पूर्व कथा का आशय मिलता है। धर्जुनगौड़ और सलावतखान के विवादों में भी अमरसिंह की बंतावली पर पर्याप्त प्रकाश डाला गया है। राजस्थान के कठपुतलीवाले आज भी दिखलाते हैं वह केवल उस बृहद् नाटक का एक दृश्य भाग है, जिसमें मुगलदरबार का वैभव तथा अमरसिंह राठीड़ के शौर्य का परिचय दिया गया है। जिन कारणों से मुगलदरबार में तनबारे बली और स्वयं बादशाह को दरबार छोड़कर भाग जाना पड़ा, उनका विवेचन निश्चित ही किन्हीं विशिष्ट दृश्यों में हुआ होगा, जिनको समय एवं जनशक्ति के अभाव में ये कलाकार छोड़ते चले गये कलतः राजस्थानी कठपुतली प्रदर्शन के इस मुगलदरबार के दृश्य में विविध कलावाङ्मयीं शिल्लकार जनता को धनुरंजित करने का ही लक्ष्य प्रयुक्त रह गया।

लेखक ने आज से २० वर्ष पूर्व जब राजस्थानी कठपुतलियों की खोज प्रारम्भ की थी तब तब्ले वर्थीय नाट नाथु ने कुछ गीत ऐसे सुनाये थे, जिनमें

अमरसिंह राठीड़ के जीवन संबंधी अनेक प्रसंगों का उल्लेख था । उन प्रसंगों में अमरसिंह की रानी के वे विवाद भी मौजूद थे, जिनमें उसने अपने वीर पति को मुगलदरबार में पूरी सावधानी बरतने का आदेश दिया था । अमरसिंह ने राजपूत जाति के गौरव और उसकी मान-मर्यादा की सुरक्षा के लिये जो भी सुझाव किये तथा मुगल सत्ताओं के प्रति जो उपेक्षा की भावना प्रकट की, वे सभी प्रसंग वर्तमान नाट्य से निकाल दिये गये हैं । नायू से यह भी ज्ञात हुआ कि उसी के पूर्वजों ने आज से १००० वर्ष पूर्व पृथ्वीराज-संयोगिता नामक कठपुतली नाटिका का सृजन किया था । उस संबंध में उसने कुछ गीत भी सुनाये थे, जो उसे अपने पूर्वजों से धरोहर के रूप में प्राप्त हुए थे । इन गीतों का प्रयोग कदा-कदा प्रशासकिक रूप से अमरसिंह राठीड़ की नाटिका के प्रदर्शन में होता ही रहता है । उसका यह भी कहना था कि भारतवर्ष में जितने भी कठपुतली नट आज विद्यमान हैं, वे सभी उस आदि नट के वंशज हैं, जिसने सर्वप्रथम कठपुतली नाट्य की रचना की थी । नायू भाट की बातचीत से यह भी पता लगा कि आज से २००० वर्ष पूर्व विक्रमादित्य के समय की प्रसिद्ध कठपुतली नाटिका सिंहासन-बत्तीसी के रचयिता जो उसी के पूर्वज थे ।

वर्तमान अमरसिंह राठीड़ कठपुतली नाटिका की संवाद तथा कथोप-कथन शैली में आज भी उच्छकोटि की नाट्यविधा के दर्शन होते हैं । कई हजार वर्ष पूर्व ही इन पुतलीकारों को यह ज्ञात था कि वे प्राणहीन काष्ठ-पुतलियाँ मानव की तरह बोल नहीं सकती हैं, न उनमें किसी प्रकार का भावात्मक स्पंदन उत्पन्न करने की सामर्थ्य ही है, इसी कारण उन्होंने सीटियों की बालों का आविष्कार किया और उसी से वाचन, संभाषण आदि का उपक्रम पैदा किया । उनकी यह अत्यंत वैज्ञानिक धारणा कि पुतलियाँ मानवीय पात्रों की अनुकृति नहीं हैं, कई हजार वर्ष पूर्व उनके पूर्वजों द्वारा स्थापित की गई थी । इसलिये उन्हें किसी परलोकवासी का दर्जा देकर उनकी प्राकृति, भाषा, वैज्ञानिकता, संगसंचालन आदि को मानवीय व्यवहार से पूर्णरूप से अबाध गवा । जिस बात का पता आधुनिक पुतलीकार आज लगा सके हैं, उसका पता हमारे भारतीय पुतलीकारों को सैकड़ों वर्ष पूर्व था । सीटियों के कथोपकथन जिस मनोरंजक ढंग से इन पुतलीकारों द्वारा उल्लसते जाते हैं, वह भारतीय कठपुतली-कला की सब से बड़ी विशेषता है । कथोपकथन की यह उल्लसने की कला भारत की प्रायः सभी कठपुतली-टोलियों में आज भी विद्यमान है । भारतीय पुतलियों में पुतलियाँ सीधे संभाषण नहीं करती, किसी न किसी माध्यम से ही वे संभाषण प्रस्तुत किये जाते हैं । वाचन की इस अनोखी विधि

ने समस्त कठपुतली-कला को इतना अधिक मनोरंजक बना दिया है कि भाग्य की यह मलिन, विकृत और पदच्युत कठपुतली-कला किसी विशिष्ट कथावस्तु तथा रंगमंचीय साज-सज्जा के बिना ही समाज में विशिष्ट स्थान प्राप्त की हुई है। इन पुतलियों में अंगभंगिमाओं और भावभंगिमाओं का भी संपूर्ण आस्न परिलक्षित होता है।

कठपुतलियों को मानवीय अनुकृति से बचाने के लिये न केवल उनके आकार-प्रकार तथा आकृतियों को अतिरंजित किया गया है, बल्कि विविध कृत्यों के लिये विशिष्ट अंगभंगिमाओं की भी सृष्टि की गई है। ये अंगभंगिमाएँ मानवीय अंगभंगिमाओं से बिल्कुल भिन्न हैं। ये सभी अंगभंगिमाएँ न केवल राजस्थानी पुतलियों में बल्कि भारत की समस्त कठपुतली शैलियों में प्रायः समान रूप में ही प्रयुक्त होती हैं। भावानिबन्धन की दृष्टि से जो टेकनिक ये पुतलीकार अपनाते हैं, वह वास्तव में सैकड़ों वर्षों के अनुभव और प्रयोग का ही परिणाम है। ये निर्वीर्य तथा स्पंदनहीन पुतलियाँ भावानिबन्धन की विशिष्ट स्थितियों में प्रायः निष्क्रिय रहती हैं, परन्तु उनकी आकृतिमूलक देखाएँ उन पर आरोपित भीत-संवादों की सहायता में दर्शकों पर एक विशिष्ट प्रभाव उत्पन्न करने में सफल होती हैं। ऐसी विशिष्ट भावमूलक स्थितियों में पुतलियाँ किसी ऐसी स्थिरमावी मुद्रा में अपने आपकी प्रस्तुत करती हैं, जिससे एक विशिष्ट उद्दीपनकारी स्थिति पैदा हो सके। वही कारण है कि क्षमा-पुतलियों में जब राम-भरत का मिलाप होता है तो कुछ क्षणों तक भरत राम के कंधों पर अपना वस्तक धर कर ठिमुक-ठिमुक कर रोते हैं। सीता को रावण से बचाने में मित्रराज जटायु जब घायल हो जाता है और भगवान राम के जब उसे अन्तिम दर्शन होते हैं तो वह अपनी बाँच भगवान की जंघा पर रखकर बिलाप करता है। भगवान अपनी गर्दन उस पर लटका देते हैं। इसी तरह उड़ीसी पुतलियों में जब गोविण्ड कृष्ण के प्रति अपना विरहभाव प्रकट करती है तो वे ऊँचो के कंधों पर अपना सिर रखकर बिलाप-निगमन हो जाती हैं। राजस्थानी पुतलियों में भी जब गोविन के पति को मगर खा जाता है तो वह स्थिरभाव से जमीन पर बैठ जाती है और अपना भाषा बार-बार जमीन पर पीटती है।

इस तरह कठपुतलियों के नाना प्रकार के क्रिया-कलापों का एक नियोजित आस्न ही बन गया है जो अलक्षित होते हुए भी इन कठपुतलीकारों में परम्परा के रूप में सुलभित गया है। पुतलियों के मारपीट, बुद्ध, प्रतिवादन, आवा-गमन, उठने-बैठने, खाने, पीने, हँसने, नाचने, गाने, चिड़ने, खड़ने-उठरने, दौड़ने

भादि की विशिष्ट क्रियाओं का एक विशिष्ट कोड (Code) ही बन गया है जो सैकड़ों वर्षों से धरोहर के रूप में उन्हें प्राप्त हुआ है। यह कोड (Code) भारत की प्रायः सभी पुस्तियों पर समान रूप से लागू होता है। पुस्तियों की भावमूलक प्राकृतियों की रक्षाओं में कुछ विशिष्ट परम्पराएँ धरोहर के रूप में कायम हुई हैं, जिनका पालन लगभग सभी परम्परागत पुस्तलीकार करते हैं। हास्य-प्रधान पुस्तियों के नाक और होठ को दाएँ-बाएँ विकृत रूप से बनाने की प्रथा प्रायः सभी पुस्तियों में विद्यमान है। नयानक पात्रों की पुस्तियों की भीड़ें ऊपर बढ़ा दी जाती हैं और उनके गाल फुला दिये जाते हैं। इसी तरह दीन, बुबल, असहाय पात्रों की पुस्तियों की आँखें गड़ी हुई, गाल चिम्के हुए तथा गर्दन तनिक मुकी हुई होती है। श्यापुस्तियों के चेहरे तथा अन्य अंग अधिक मुकीले होते हैं। उनकी नाक विशेष रूप से मुकीली, भीड़ें अधिक तेजी से कटी हुई, होठों के बीच की जगह अधिक स्पष्ट, हाथ की उँगलियाँ अधिक मुकीली बताई जाती हैं, ताकि उनकी छायाएँ स्पष्ट रूप से उन भावों को प्रकट कर सकें जो मोत-संवादों से व्यक्त किये जाते हैं। पुस्तियों की वे अतिरंजनात्मक प्राकृतियाँ, उनके अतिरंजनात्मक हाव-भाव, क्रिया-कलाप, रंग-रोगन, ध्वनिमाएँ सभी किसी विशिष्ट प्रयोजन से निर्दिष्ट की गई हैं। निजीय पुस्तियों में प्राण और स्पंदनकारी स्थितियाँ पैदा करने के लिये इन सब अतिरंजनाओं का सहारा लेना पड़ता है। जो कलाकार इस सूझाव को नहीं समझते और पुस्तियों को मानव की वास्तविक अनुकृति बनाने की कोशिश करते हैं वे अपने काम में पूर्णरूप से असफल होते हैं। भारत में आज के साधुनिक कठपुतली-प्रयोग इसीलिये असफल हो रहे हैं तथा यूरोप के साधुनिक पुस्तलीकार इस कठपुतली-विज्ञान को पूर्णरूप से समझ गये हैं इसलिये उन्हें अपने प्रयोगों में प्राणातीत सफलता मिल रही है।

पुस्तियों का रंगमंचीय विधान

परम्परागत भारतीय पुस्तियों का रंगमंचीय विधान भी आदम्बरों से से परिपूर्ण है। बम्बोलेटम पुस्तलीकार बहुधा किसी रंगमंच का प्रयोग नहीं करते। जहाँ कहीं भी पुस्तली का तम्बूनुमा रंगमंच बनाकर इन पुस्तियों के परिचालकों को छिपाने की कोशिश हो रही है, वह साधुनिक प्रयोग है। परंपरा से उनका कोई संबंध नहीं है। बम्बोलेटम पुस्तलीकार स्वयं कुछ गहरे रंग के कपड़े पहिने हैं। उनकी पुस्तियाँ घादमऊब से छोटी, परन्तु अन्य शैलियों की काष्ठपुस्तियों से काफी बड़ी होती हैं। उनके सिर पर बड़ी-बड़ी

ईडोनियाँ रहती हैं, जिनसे पुतलियों की डोरियाँ बँधी हुई होती हैं। इनकी पुतलियों के हाथों में छड़ियाँ होती हैं जो पुतली परिचालकों के दोनों हाथों में पकड़ी हुई रहती हैं। काठ या पत्थर के किसी ऊँचे मंच पर इनके प्रदर्शन होते हैं। बहुधा एरण्यो या खोपड़े के तेल के दीपक से प्रकाशित रंगमंच पर ये प्रदर्शन दिये जाते हैं। बिजली या पेट्रोमेकन की रोशनी इनके लिये अनुकूल नहीं पड़ती। जो नीली-पीली प्रकाश देखाएँ इन तेलदीपों से भरिस्फुटित होती हैं, वे इन पुतलियों को एक विशिष्ट आकर्षक रंग-रूप देती हैं। पुतली परिचालक स्वयं पुतलियों के साथ इस तरह नाचता-कूदता है कि उसकी ईडोनियों से संबद्ध पुतलियाँ हाथ की छड़ियों के भटके से नाना प्रकार के क्रिया-कलाप करने में समर्थ होती हैं। दर्शकों पर इन प्रदर्शनों का ऐसा प्रभाव पड़ता है कि वे पुतलियों को तो देखते हैं परन्तु उनके परिचालकों की तरफ उनका ध्यान नहीं जाता। जापान की कुनराकु पुतलियों की तरह उनका संचालन होता है और इस बात की पुष्टि करता है कि कालान्तर में विश्व की पुतलियों की सभी परम्पराएँ भारत से ही परिपुष्ट हुई हैं। बम्बोलेटम पुतलियों की यह रंगमंचीय प्रणाली बहुत अधिक लोकप्रिय इसलिये भी रही कि दर्शकमण्डल पुतलियों को अधिक से अधिक संख्या में देख सकें। पुतलियों को खुले रूप में पेश करने की यह प्रणाली सर्वाधिक कारगर इंगलिये भी हुई कि जनता की पुतली-परिचालकों की पुतली-परिचालन करते हुए देखने की रुचि इसमें परिपुष्ट होती है। इस रंगमंचीय विधि में पुतलियों के अनुपात और दर्शकों की दृष्टि-रेखा के अनुसार ही रंगमंच की ऊँचाई-निचाई का निर्धारण होता है। इसी तरह दर्शकों की संख्या के आधार पर ही प्रकाश-व्यवस्था की जाती है। इस घोर सर्वाधिक ध्यान इसलिये भी दिया जाता है कि पुतलियों के रंग-रूप, परिचालकों की गहनपता तथा प्रदर्शन की प्रभावोत्पादकता प्रकाश-व्यवस्था पर ही आधारित है।

राजस्थानी कठपुतली नाट्य की रंगमंचीय प्रणाली भी अत्यंत महत्त्वपूर्ण है। आज तो वे धूमकूड़ पुतली वाले दो लट्टिया बड़ी कर के बीच में बस के सहारे अपने परदे छादि लगाकर अपनी काम पूरा कर लेते हैं परन्तु बगोबूझ स्वर्गीय नाथू भाट का कहना था कि उसके पूर्वज किसी समय बड़े-बड़े राजा-महाराजाधियों के यहाँ दायित्व थे तथा उनकी पुतलियों के लिये विशिष्ट रंगमंच बनाये जाते थे। विजयनगर के समय तो स्वयं विजयनगर का सिंहासन ही कठपुतलियों द्वारा निमित्त था जो दिन में सम्राट के सिंहासन के रूप में प्रयुक्त

होता था और रात्रि को वही कठपुतलियों का रंगमंच बन जाता था । उस सिंहासन में सिंहासनवसीती नामक कठपुतली नाटिका की ३२ ही पुतलियाँ निवास करती थीं जो रात को शिवालील हो जाती थीं । तम्बू का कहना था कि हमारे दल एक क्षेत्र से दूसरे क्षेत्र को कड़े जवाबदे के साथ जाते थे । उनके पास कई सुसज्जित बैलगाड़ियाँ तथा हाथी-घोड़े रहते थे, जिन पर हमारी रंगमंचीय साज-सज्जाएँ और कठपुतलियाँ देण-देणान्तरों की यात्राएँ करती थीं । प्रदर्शन से पूर्व समस्त नगर में एलान कर दिया जाता था और हमारे प्रदर्शन को देखने के लिये जनता लालापित रहती थी । पहले इन पुतलियों के विविध दृश्य उपस्थित करने के लिये कई रंगीन यन्त्रिकासों का प्रयोग होता था । आज राजस्थानी पुतलियों में जो ताजमहल नामक प्रमुख यन्त्रिका का प्रयोग होता है वह किसी समय एक सांझिक परवा मान था जो केवल मुगलदरबार का दृश्य उपस्थित करता था । इन राजस्थानी पुतलियों के परिधान, झलकराएँ आदि सच्चे होते थे, जो राजा-महाराजा तथा यन्त्रिकवर्ग द्वारा भेंटस्वकन दिये जाते थे । इन नाट्यों में भी तैलदीपों का प्रयोग होता था जिनसे पुतलियाँ प्रकाशित हो होती हो थीं पर उन पर एक अद्वितीय धामा के दर्शन भी होते थे । उनके दल में लगभग १० पुतलीकार होते थे जिनमें गायन तथा वाद्यवादन के लिये स्त्रियों का उपयोग होता था । उनके प्रदर्शनों में सौ-सौ दो-दो सौ पुतलियाँ काम आती थी और उनकी सम्पाई, ऊँचाई आज की पुतलियों से काफी अधिक होती थी ।

आन्ध्र के छायापुतलीकारों का रंगमंच आज भी बड़ा पेचीदा होता है । एक विशिष्ट तम्बू ताना जाता है जिसके अगले हिस्से पर लगभग १० फुट ऊँचा और १५ फुट चौड़ा पतला लकड़ का कपड़ा किसी लकड़ी की चौखट के सहारे तान दिया जाता है । यह तम्बू ऐसा बनाया जाता है कि उसमें अंदर की रोजनी बाहर नहीं आसके और न बाहर की रोजनी अंदर आसके । तम्बू के अंदर परिचालक और परिचालिकाओं का दल अपनी पुतलियों के साथ तैयार रहता है । चूंकि ये प्रदर्शन रात-रात भर चलते हैं, इसलिये अंदर मोबल, निवास आदि का पूरा प्रबंध रहता है । पीछे से एरन्डी या खोपरे के तैल के दीपक की रोजनी परदे पर फेंकी जाती है । विविध दृश्यों के अनुसार परदे के उदंगिर्दे बूझ, पहाड़, मकान, झोंपड़ी आदि के कटे हुए साधन परदे पर काटों के सहारे चिरो दिये जाते हैं और बीच में पुतलियाँ परिचालित होती हैं । पुतलियाँ लड़े हुए परिचालकों के हाथ में रहती हैं, इसलिये जमीन से उनकी ऊँचाई घनायास ही चार-पांच फीट हो जाती है ताकि दर्शकों को देखने में पूरी

मुर्चिधा रहे। चर्मपुतलीकार केवल एक-दो प्रदर्शनों के लिये ही किसी क्षेत्र में नहीं जाते। वे कम से कम १५ दिन का निवास तो एक स्थान पर करते ही हैं। उनके द्वारा प्रस्तुत की गई रामायण, महाभारत तथा भागवत कथाएँ रात-रात भर तो प्रदर्शित होती ही हैं, परन्तु विशिष्ट परिस्थितियों तथा जनश्रुति को देखकर वे कथाप्रसंगों के विस्तृत रूप कई दिनों तक भी प्रदर्शित करते हैं। वे छायानाट्य किसी समय धान्य और कोचिन के विशिष्ट जनरंजन के साधन थे और हजारों की संख्या में जनता उनका आनन्दलाभ लेती थी।

उड़ीसा की पुतलियों का नाट्यमंच लगभग राजस्थानी पुतलियों जैसा ही होता है। अन्तर केवल दृश्यावलियों तथा वस्त्रों का है। राजस्थानी पुतलीकार मध्यकालीन इतिहास, रत्नरिक्ता तथा कथाप्रसंगों से बहुत अधिक प्रभावित थे इसलिए उन पर मुगलों तथा राजस्थानी कला की विशिष्ट छाया दृष्टिगत होती है। उड़ीसा के कलाकारों पर अभी भी धार्मिक परम्पराओं का विशेष पुट है तथा रंगमंचीय साज-सज्जाओं में मंदिरों की शिल्पवादी, भालर, कमलपत्र, कलशचक्र, हस्तीकसार आदि विशिष्ट चिह्नचक्र के प्रकार प्रयुक्त होते हैं। पुतली की आकृतियों में जगन्नाथपुरी के मंदिर में प्रतिष्ठापित मूर्तियों की विशिष्ट आकृतियों का मान स्पष्ट होता है। ये पुतलियाँ किसी समय मंदिरों के प्रांगण में ही प्रदर्शित होती थीं, धनः मंदिरों के चर्मण की उन पर स्पष्ट छाप है।

जयपुर (उड़ीसा) में आज भी अनेक कठपुतली-परिवार अपनी पुतलियों की प्राधुनिक प्रभावों से बचाकर दीप्त-हीन अवस्था में मौजूद हैं। इनके घरों में पुरातन कठपुतलियों के अनेक संग्रह आज भी विद्यमान हैं तथा जिन विशिष्ट मुक्तजिह्व रंगमंचों पर वे कालान्तर में प्रदर्शित होती थीं, उनके स्वभावबोध अब भी उनके घर के अटारों में परिचित हो सकते हैं। भारतीय नाट्यमंच के दिल्ली स्थित कठपुतली संग्रहालय में इन पुरातन पुतलियों और उनकी साज-सज्जाओं के अनेक अवशेष बड़े सुन्दर ढंग से प्रदर्शित किये गये हैं। यूरोपीय संग्रहालयों में भी इन पुतलियों के अनेक नमूने बड़े कलात्मक ढंग से संग्रहीत हैं। लेखक ने अपनी यूरोपीय यात्रा में म्यूजिक स्थित स्टूट संग्रहालय में, जो विश्व का सर्वश्रेष्ठ कठपुतली संग्रहालय है, राजस्थानी, उड़ीसी, भारतीय छायापुतली आदि के अनेक ऐसे नमूने देखे हैं जो भारत में भी उपलब्ध नहीं हो सकते हैं। भारतीय पुतलियों की रंगमंचीय साज-सज्जाओं के भी कई नमूने वहाँ विद्यमान हैं।

भारतीय पुतलियों का परम उत्कर्ष देखने तथा उनके घटित पुरातन वैभव के दर्शन करने के लिये हमें जाना, सुमाचा तथा इण्डोनेशिया की पुतलियों का अध्ययन करना पड़ेगा। पुतलियों की इतनी परिष्कृत और सुन्दर विरासत उन्हे भारत से ही प्राप्त हुई है। अंतर इतना ही है कि हम भारतवासियों ने उस वैभव को खो दिया है और इन पूर्वी-दक्षिणी एशियाई देशों ने अपनी प्रतिभा द्वारा उस वैभव की समिवृद्धि की है। हमानिया में होने वाले द्वितीय एवं तृतीय अंतर्राष्ट्रीय कठपुतली समारोहों में लेसक को इन देशों की पुतलियाँ देखने और उनके अध्ययन करने का सुखसंसार प्राप्त हुआ था। उनके कथा-प्रसंग, पुतलियों की साज-सज्जा, नाट्यविधा, प्रस्तुतीकरण आदि भारत की हो देन हैं। जिस उच्चस्तरीय नाट्य-स्वरूप के रूप में वे आज भी वही प्रतिष्ठित हैं, उसी तरह भारत में भी उनका किसी समय परम आदर था। इन देशों की भारतीय पुतलियाँ मानवीय नृत्य की टक्कर लेती हैं। मानवीय नाट्यविधायें जितनी आज इन देशों में विकसित हैं उतनी ही कठपुतलियों का वही विकास हुआ है।

भारतीय नाट्य की जवनी कठपुतलियाँ हमारे देश में जिस स्थिति में आज विद्यमान हैं उससे यह कल्पना नहीं करनी चाहिये कि हमारी पुरातन पुतलियाँ भी इसी तरह पिछड़ी हुई और अधिकसित थीं। मानवीय नाट्य की लगभग सभी विधायें पुतलियों की कल्पना से ही साकार हुई हैं। उन्हीं पुतलियों ने मानवीय पात्रों को वाचन की शक्ति प्रदान की है। मानवीय पात्रों की साज-सज्जाओं, उनके रंग, परिधान, अलंकरण आदि का पूर्ण प्रभाव है। मानवीय पात्रों के इन सब आंगिकी साज-सज्जाओं के प्रयोग सर्वप्रथम पुतलियों पर ही हुए। वाचन तो सर्वप्रथम पुतलियों पर ही आरोपित किये गये। नर्तन आदि की अभिभाषों का परीक्षण भी सर्वप्रथम पुतलियों पर ही हुआ। रंगमंचीय प्रस्तुतीकरण तो मानवीय नाट्यों ने ज्यों का त्यों कठपुतलियों से ही ग्रहण किया है। ऐसा ज्ञात होता है जैसे कि किसी स्वरूप को मजाने तथा उसे विविध किया-कलापयुक्त बनाने के लिये सर्वप्रथम पुतलियों के रूप में मॉडल (Model) बनाये गये तथा उन पर रंग, परिधान, आकृति सृजन आदि के पूर्व प्रयोग करके ही मूल मानवीय पात्रों को रंगमंच पर लाया गया। पुतलीनाट्य जब देश में परिष्कृत हुए, उनमें जनरेशन तथा जनशिक्षण की पूर्ण सामर्थ्य आई तथा उनकी समस्त विधायें चरमोत्कर्ष पर पहुँचीं तभी भारतीय नाट्य ने हमारे देश में जन्म लिया। यद्यपि मानवीय नाट्य किसी भी तरह पुतलीनाट्य की हबहब अनुकृति नहीं है फिर भी उसकी समस्त प्रेरणा पुतलीनाट्य से प्राप्त हुई, इसमें

कोई संदेह नहीं है। यही कारण है कि पुस्तकियों का प्रतिनिधि संस्कृत नाट्य का सूत्रधार न केवल साधारण पात्र है, बल्कि वह समस्त मानवीय नाट्य का निदेशक भी माना गया है।

लोकनाट्यों की विशेषताएँ

अन्य लोककलाओं की तरह ही किसी भी लोकनाट्य का कोई विशिष्ट रचयिता नहीं होता। वह समस्त समाज की सम्व्यक्ति का प्रतीक तथा अनेक प्रतिभाओं के सम्मिश्रित चमत्कार का एक साकार स्वरूप होता है। उसमें जन-जीवन की भावनाओं तथा उपलब्धियों की प्रतिच्छाया होती है तथा नाटक की सफलता-असफलता का भागीदार समस्त समाज होता है।

आज हमारे देश में जो विविध क्षेत्रीय नाट्य उपलब्ध होते हैं, उनमें अधिकांश तो ऐसे हैं, जो विशिष्ट लेखकों की देन हैं और जिन्हें लोकनाट्यों की संज्ञा अवश्य दी जाती है; परन्तु वास्तव में वे उस श्रेणी में नहीं आते हैं। लोकगीतों की तरह लोकनाट्यों के सामाजिक मूलन की प्रक्रिया इतनी सहज और सरल नहीं है। लोकगीत एक व्यक्ति की प्रतिभा की उपज है, जो बाद में अनेक सामाजिक प्रतिभाओं के समिश्रण से लोकगीतों का दर्जा प्राप्त करता है। परन्तु नाट्य प्रारम्भ से ही किसी भी व्यक्तिविशेष की उपज नहीं हो सकता। उसका प्रारंभ ही सामाजिक प्रतिभा की उपज है। गीत की तरह उसकी उत्पत्ति व्यक्ति से नहीं होकर समष्टि से होती है।

समष्टिगत मूलन एक अत्यंत जटिल और उलझी हुई प्रक्रिया है। समाज जिन धार्मिक, सामाजिक तथा राजनैतिक भावनाओं से आक्रान्त रहता है उनकी गहरी छाप सामाजिक मानस पर संकित हो जाती है और मनुष्य के जीवन का प्रत्येक पक्ष उनसे प्रोतप्रोत रहता है। यदि वह सामाजिक भावना प्रबल धार्मिक चेतना के रूप में प्रकट होती है और उसका स्थाय किसी महान् धार्मिक व्यक्तित्व से है, जो समाज का धार्मिक नेतृत्व ग्रहण कर लेता है, तो समस्त समाज उस व्यक्तित्व से प्रत्यधिक प्रभावित होता है। उसके अवसान के बाद भी उसका यह लौकिक व्यक्तित्व आध्यात्मिक व्यक्तित्व बन जाता है। जनता उसे अपनी छटुट अट्टा और भक्ति का पात्र बना लेती है, उसकी गुण-वाधायें गाने लगती हैं तथा उसकी स्मृति में पर्व, समारोह बनाती है। उसके व्यक्तित्व के संबंध में गीत रचती है, स्मारक बनाती है, पूजा प्रर्वत करती है। अर्चन, स्मरण के से ही विविध साधन अनुकूलितमूलक बनकर विज्ञान-समूह के बीच मर्तन, गायन तथा कथा-प्रवचन के रूप में लेते हैं। जनैः जनैः

में ही गीत, प्रवचन, मञ्जन, कथोपकथन आदि उस व्यक्तिविशेष के जीवन संबंधी प्रसंगों की भाँकियों का स्वरूप ग्रहण कर लेते हैं। गेय कौल को गायक स्वर देता है। स्वर्गों तथा अनुकृतिमूलक भाँकियों को भाषाकार संवाद प्रदान करता है, विविध क्रियामूलक प्रसंगों को नर्तक पदचार्यों में बाँधकर क्रियाशील बनाता है तथा भाँकीकार की कल्पना को सामाजिक सत्तिष्क रंगमंच पर प्रस्तुत करता है।

ऐसे भीमकाय, राष्ट्रीय तथा बहुत् सामाजिक महत्त्व के नाटक किसी भी समाज या राष्ट्र के जीवन में धुनों से चले सा रहे हैं। प्रत्येक संवेदनशील तथा आक्रान्त क्षणों में इन बहुत् नाटकों का कलेवर उत्तरोत्तर बढ़ता जाता है। उनमें प्रयुक्त गीतों में ताकत छाती है। उनके कथोपकथन तथा सृष्ट्य परिपक्व होते रहते हैं और कालान्तर में किसी साध्यात्मिक तथा सामाजिक महत्त्व के व्यक्तित्व के इर्द-गिर्द एक अत्यन्त समर्थ नाटक गुफता जाता है जो भावे दिन विभिन्न प्रसंगों पर अमिनीत होकर उस युगप्रवर्तक नेता की स्मृति और शिक्षा को कायम रखता है। ऐसे नाट्यों में यह पता नहीं लग सकता कि उनके गीत किसने लिखे हैं, कथाप्रसंग का चयन किसने किया है तथा कथोपकथन किस व्यवस्था से नाटक को सार्थक और खोरदार बनाता है। ऐसे नाटक बहुलेजीय, दोषेजीवी तथा बहुसंक्षेपक जनता को प्रभावित करनेवाले होते हैं।

ऐसे स्थाई मूल्य वाले दोषेजीवी नाटक अधिकांश धार्मिक व्यक्तित्व के साथ ही जुड़े हुए होते हैं और उनका प्रचार और प्रसार क्षेत्र भी बड़ा होता है। सामाजिक व्यक्तित्व पर आधारित नाटक संख्या में न्यून और प्रभाव में सक्षम नहीं होते। ऐसे व्यक्तित्व बहुधा विवादास्पद होते हैं। समाज के किसी एक वर्ग की उनके सिद्धान्त ब्राह्म होते हैं तो दूसरे के लिये वे ही निरर्थक और पातक सिद्ध हो सकते हैं। समाज का प्रगतिशील पक्ष ऐसे व्यक्तित्व का पुजारी होता है और अप्रगतिशील लोग उसके घोर विरोधी होते हैं। यही कारण है कि वास्तविक लोकनाट्यों की सूची में सामाजिक नाटकों की संख्या बहुत कम होती है। बहुधा तो ऐसे सामाजिक सत्त्व धार्मिक नाटकों के साथ ही जुड़े रहते हैं क्योंकि समाज को आदेश-निर्देश का कार्य सर्वदा ही धर्माचार्यों के हिस्से रहा है। भारत की सांस्कृतिक और सामाजिक परम्परा में समाज-सुधार और धर्माचरण में पहले कोई विशेष अन्तर नहीं था। धर्म के आचरण तथा परंपरागत धर्मपरिपाटी के अनुजीवन पर आधारित समाज-सुधार ही समाज-सुधार समझा जाता था। निरे समाज-सुधार की बातें कहने वाले तथा तद्विषयक आचरण

करने वाले का प्रभाव समाज पर विशेष गहरा नहीं होता था । इसी तरह अनेक ऐतिहासिक प्रसंग, जिनमें धर्म तथा राष्ट्र के लिये त्याग, तपस्या तथा बलिदान के कृत्य जनता के हृदय पर अमिट छाप छोड़ते हैं कभी-कभी जन-रुचि को पा जाते हैं और वे भी भ्रातियों, समारोहों तथा स्मृति-दिवसों का रूप धारण कर लेते हैं । उनका एक अत्यन्त स्थूल रूप पहले खेल-तमाशों के रूप में जनता के समक्ष आता है, तत्संबंधी गीतों की प्रारम्भिक धुन में अनेक धुनें मिल जाती हैं, नृत्य की पदचारों में अनेक चारों आत्मसात् होती हैं, एक चरित्र के अभिनय के लिये अनेक पात्र रंगस्थली में उतर आते हैं तथा इस प्रकार के प्रारम्भिक रूपक की रूपरेखा निर्धारित करने के लिये समस्त जनमानस तैयार रहता है ।

मौलिक लोकनाट्यों का विकास उक्त कथन के अनुसार होता रहता है । जनमानस की रुचि तथा अन्य मनोरंजनार्थक तत्त्वों तथा साधनों के अनुसार उनमें परिवर्तन होता रहता है । उदाहरण के रूप में उत्तरप्रदेश की पुरातन रामलीला ही को लीजिये । वह मूलरूप में कुछ और ही थी परन्तु कालान्तर में पारसी नाटक तथा अन्य नाट्य-प्रकारों के प्रभाव से उसमें हस्तावलिनों के परदों का उपयोग होने लगा और बहुस्थलीय वास्तविक स्थितियों पर प्रदर्शन होने की अपेक्षा उसका प्रदर्शन एक ही रंगमंच पर पारसी नाटकों की तरह होने लगा । कलेक्टर की दृष्टि से भी इन रामलीलाओं ने तुलसीकुल रामायण से अपना कथोकथन प्राप्त किया । सर्वाधिक परिवर्तन तो यह हुआ कि उनका सामाजिक प्रदर्शनकारी रूप व्यवसायिक रामलीलाओं में परिवर्तित हो गया ।

मथुरा-यून्दावन की रामलीलाओं ने भी अपनी मौलिक नृत्यशैली को करणकनृत्य-शैली में परिवर्तित कर दिया और उनके लोकधर्मी स्वरूप की शास्त्रीय संगीत की अप्रुप-शैली ने अत्यधिक प्रभावित किया । यून्दावन की रामलीला का आधुनिक स्वरूप वास्तव में उसके उस मौलिक लोकधर्मी स्वरूप में नहीं है जो आज भी गुजरात के 'रामडो, गरवारास' राजस्थान की 'रामधारी' तथा 'रामक' में विद्यमान है । वह धीरे-धीरे आचार्यों और पंडितों के संस्मरण से प्रायः शास्त्रीय स्वरूप बन गया । इसी तरह बंगाल की आका का भी पुरा रूपान्तर ही गया । एक समय ये जागण, खेलकूद, स्वांग, कीर्तन, संवाद, गीतों के रूप में तथा भक्तजनों की आका के रूप में थी जिनमें भक्तजन अपने इष्टदेव की विविध भ्रातियों को अपने आकाकाल में प्रदर्शित करते चलते थे । चैतन्य महाप्रभु के समय तक भक्तजन कृष्णभक्ति को प्रधानता देने लगे और ये सभी

याचार्ह कृष्ण-जीवन से संबंधित हो गई । धीरे-धीरे इन याचार्हों ने भी अन्य लोकनाट्यों की तरह ही समकालीन नाट्यशैलियों से प्रभाव ग्रहण करना शुरू किया । ये याचार्ह व्यवसायिक मंडलियों की धरोहर बन गई और रईसों और धनिकों के मनोरंजन का माध्यम बन जाने के कारण उनमें अनेक धातुनिक विषय समाविष्ट हो गये । मेवाड़ प्रदेश की रासघारी, जो किसी समय राम, कृष्ण जीवन संबंधी प्रसंगों की एक अत्यन्त लोकरंजनकारी सामुदायिक नाट्यशैली थी, घाज राजा केसरीसिंह, अमरसिंह राठौड़ आदि ऐतिहासिक पुरुषों के कथा-प्रसंग अपनाते लगी है ।

इस तरह सैकड़ों वर्षों के निरंतर प्रयोग-उपयोग से धार्मिक तथा अनुष्ठानिक नाटक विशेष स्वरूप धारण करने लगते हैं और उनके संग-प्रत्यंग विकसित होने लगते हैं । इनकी शैलीगत नीबें गहरी होने लगती हैं और उनके प्रचार-प्रसार क्षेत्र की अभिवृद्धि के साथ ही वे जीवन के साथ अनुष्ठान की तरह जुड़ जाते हैं । उनकी अभिनय, रचनाविधि, प्रस्तुतीकरण, गायन, नर्तन तथा रंगमंचीय प्रकटीकरण की शैली भी रुढ़ होने लगती है । उनकी धुनें निर्धारित हो जाती हैं, तथा भावामिष्यंजनकारी नृत्य-मुद्राएँ भी निश्चित हो जाती हैं । कवित्त तथा गीत-रचना के विविध छन्द-प्रकार भी एक विशिष्ट परम्परा में पड़ जाते हैं, वाद्य-वादन आदि के निश्चित बोल, परत आदि निश्चयों में बँध जाते हैं । ऐसी एक प्रगाढ़ सारगर्भित और अनुभवगत परम्परा कायम होने के बाद अनेक ऐसे रचयिता भी प्रकट हो जाते हैं जो स्वयं उक्त मर्यादाओं में रहकर नाट्यरचना करने लगते हैं । उनके गीत, कवित्त आदि परम्परागत धुनों तथा छंदों में ही रचे जाते हैं । उनकी नाट्य प्रस्तुतीकरण की शैली भी वही होती है । केवल विषय का चुनाव रचयिता अपनी इच्छा के अनुसार करते हैं । ऐसे स्वरचित नाट्य भी राजकल लोकनाट्यों में ही शुमार होते हैं । यद्यपि उनकी रचनाविधि सामाजिक कसौटी पर नहीं उतरती है फिर भी उनमें पारंपरिक तथा शैलीगत साम्य होने के नाते उन्हें भी विद्वानों ने लोकनाट्य ही माना है ।

पिछले १०० वर्षों में जिसे हुए राजस्थान के लगभग सभी लोकनाट्य (रूपाल) ऐसे हैं, जिनके साथ विशिष्ट लेखक जुड़े हुए हैं और जिनके नामों से ही उनके रूपाल चलते हैं । ये सभी रूपाल उत्तरप्रदेश की रामलीला, रामलीला, बंगाल की आशा, दक्षिण भारत के यक्षनाट्य तथा यक्षगान की तरह अनुष्ठानिक नाट्य नहीं हैं, फिर भी शैलीगत परम्परा का उनमें विभाव होने के कारण वे लोकनाट्य ही में शुमार हैं । इन स्वरचित लोकनाट्यों में कुछ

ऐसे भी हैं, जो प्रदर्शित होने पर लोककवि को पकड़ लेते हैं और जनता उनके कलेवर को बढ़ाती जाती है। घंघुर रूप में लिखा हुआ या पनपाहुषा ऐसा नाटक कालान्तर में कल्पवृक्ष के रूप में विकसित होता है और वैयक्तिक प्रतिभा के बदले वह सामाजिक प्रतिभा का प्रतीक बनता है। ऐसी स्थिति में ऐसे नाटकों का लेखक प्रकट रूप में अवश्य रहता है, परन्तु वास्तव में वह समाज ही का प्रतिनिधित्व करता है। ऐसे लेखक, जो अपने मूल नाटक में समाजीकरण का स्वागत करते हैं और अपनी व्यक्तित्व उनमें तिरोहित कर देते हैं, वे समाज द्वारा पूजे भी जाते हैं और उनकी कृति अत्यधिक कलती-कूलती भी है। समाज द्वारा उपलब्ध हुई इस क्वालि को भी वे समाज ही को देते हैं, परन्तु ऐसे लेखक, जो अपनी कृति में सामाजिक प्रतिभा का स्वागत नहीं करते, उसमें किसी प्रकार का संशोधन-परिवर्धन स्वीकार नहीं करते, उनकी कृति उनके जन्म के साथ ही मर भी जाती है।

मध्यप्रदेश के साथ और तुराई कर्नाटी के अनेक क्षेत्र ऐसे हैं जिन पर विशिष्ट लेखकों के नाम अंकित हैं। महाराष्ट्र में भी कई तमामे विशिष्ट लेखकों द्वारा लिखे गये हैं। उनमें से कुछ तो विकास की इस चरम सीमा तक पहुँच चुके हैं कि वे थियेटरों में आधुनिक नाटकों की तरह ही लेखे जाते हैं। बंगाल और आसाम की कई जागृएँ भी आधुनिक साह-सज्जाओं के साथ थियेटरों में लेनी जाने लगी हैं। लोकनाट्यों का यह आधुनीकरण उनके लिये विकृतिमूलक न होकर निष्पक्ष ही विकासमूलक है। उन्हें समाज के बौद्धिक तत्त्वों का आधाय मिल जाने से वे विकासोन्मुख हैं। हीर राँभा, सोहनी महिलाल, भूमल महेंद्र, डोला मारु, मोरा मंगल जैसे पंजाबी और राजस्थानी लोकनाट्य भी शिक्षित समाज का ध्यान आकर्षित करने लगे हैं और उन्हें नया जीवन मिला है। इसी तरह आन्ध्र, कन्नड़ तथा केरल देश के यशगान, यशनाट्य, कवकली तथा कामनकोट्ट नाट्य जो कि उत्तर भारतीय लोकनाट्यों से कहीं अधिक संस्कृत नाटकों से प्रभावित हैं, आधुनिक रंगमंच की अनेक परम्पराओं की धपने में समाविष्ट कर अधिक प्राणवान बन गये हैं। गुजरात के प्रमुख नृत्यकार श्रीमंत जयशंकर मुन्दरी ने तो भवाई नाटक को आधुनीकरण के रंग में इस तरह रंगा है कि उसमें पुनः जीवन का संचार हुआ है।

विशुद्ध लोकनाट्य की कृतियों वे हैं जिन पर किसी लेखकविशेष का नाम जुड़ा नहीं रहता और जिनके प्रसंग विस्तृत जनमानस पर सुबो से अंकित रहते हैं। ऐसे नाटक बहुधा, धलिखित होते हैं। उनके कथानक सर्वविदित

धार्मिक, आध्यात्मिक तथा ऐतिहासिक प्रसंग होते हैं। ये नाटक बहुधा विशुद्धतः और पथ-विचलित जनता के समक्ष मानवीय आदर्श उपस्थित करने के लिये प्रयत्नित होते हैं। इन नाटकों की परम्परा बहुत पुरानी होती है और ये राष्ट्रीय और सामुदायिक महत्त्व के नाटक होते हैं जो बहुधा किसी विशिष्ट प्रसंगों तथा अनुष्ठानिक पवों पर खेले जाते हैं। इन नाटकों के कथानक तथा उनके द्वारा निरूपित आदर्श और उनकी परम्परागत मान्यताएँ इतनी प्रबल होती हैं कि उनके अभिनय में विशिष्ट रंगमंचीय उपकरणों तथा प्रदर्शनात्मक दक्षता द्वारा जनता को प्रभावित करने की आवश्यकता नहीं होती। ये बहुधा ऐसे महापुरुषों की जीवन-घटनाओं से संबंधित रहते हैं, जिन्हें समाज सुगो मे प्रकाश स्नेह और भ्रष्टा की दृष्टि से देखता है।

लोकनाट्यों में धार्मिक तथा सामाजिक आदर्श उपस्थित करने वाले नाटकों के अलावा ऐसे नाटक भी बहुत प्रचलित हैं, जिनमें कभी-कभी सामाजिक आदर्शों की पूरी-पूरी प्रवर्धनता रहती है। इन नाटकों में भूगारिक पक्ष की प्रधानता रहती है तथा जीवनवादकों से कहीं अधिक पारिवारिक आनंद तथा हलके-पुनके मनोरंजन की ओर सबसे अधिक ध्यान रहता है। कभी-कभी समाज का मतभेद वर्ग ऐसे नाटकों के इन सामाजिक तत्त्वों पर प्रभावित हो जाता है और उनके साथ अपनी कुप्रवृत्तियों और विषादों को आत्मसात कर लेता है। ऐसे प्रसंगों में अनेक सामाजिक तत्त्वों को प्रभय मिलता है। नाट्य में प्रकट होने वाली कुलटा नारी सती स्त्री से कहीं अधिक लोकप्रिय बन जाती है। सुटेरा पात्र ईमानदार पात्र से अधिक प्रसन्न किया जाता है। इकमिजाद नोनवान पात्र चरित्रवान मुक्त पात्र से बाजी ले जाता है। विवाहित स्त्री-पात्र से कहीं अधिक छिप-छिपकर प्रेम करने वाली मनचली स्त्री-पात्र दर्शकों के मन की आकांक्षी बन जाती है। राजस्थान के इकमिजाद मनवाड़ी, खैरा दिलवान, छोटा बालय नामक श्वात तथा मध्यप्रदेश के माचों में खूबीली मठिमारिन तथा नौटंक्ियों में माल का जादू, खबानी का नशा, मिवाह पोख आदि लोकनाट्य भी इसी कोटि के हैं। रात-रात भर असंख्य जनता इन नाटकों के प्रदर्शनों का लाभ लेती है, उनकी स्वरलहरियों तथा मृदुमंगलियों से आत्मविभोर हो जाती है। ये नाटक कला की दृष्टि से अत्यधिक कुशल नाटक होते हैं और दर्शक उनकी प्रदायनी की कलात्मक कारीगरी में इतने उत्तम होते हैं कि उनके हीन चरित्रनामकों का उन पर कोई कुप्रभाव नहीं पड़ता। ये अतिशय मनोरंजनकारी नाट्य दर्शकों को नाच, गान,

हैं, मञ्चाक ही में इतना उलझा देते हैं कि वे अतामाजिक चरित्र उन पर कोई प्रभाव नहीं डालते । प्रतिश्रुता दर्शक निचमी भ्रष्ट नाट्य-पात्र को घृणा से नहीं देखती, ईमानदार दर्शक वेईमान नाट्य पात्र का तिरस्कार नहीं करता । यह खूब जानता है कि समस्त नाटक में इन सब पात्रों की मृष्टि केवल मनोरंजन के लिये हुई है और वे सब असल नहीं हैं, नकल हैं । दर्शक यह भी खूब जानता है कि वे नाटक, जो समाज का कुत्सित चित्र प्रस्तुत करते हैं, मनुष्य की भाँसें मोलने के लिये हैं और पथभ्रष्ट को उनसे शतकें रहने का सबक सिखाता है ।

इन नाटकों के अत्यधिक शृंगारिक तथा अतामाजिक कुप्रभावों का प्रतिरोध करने के लिये उन्हें अतिशय कलात्मक और प्रभावशाली होना आवश्यक होता है । इन नाट्यों के अभिनेता अतिशय कलाप्रवीण, नाट्यमर्मज्ञ एवं कुशल प्रदर्शक होते हैं । वे बहुधा व्यवसायिक मंडलियों द्वारा ही प्रदर्शित होते हैं । इन नाटकों में भी वे ही नाटक सर्वाधिक लोकप्रिय होते हैं, जिनमें अधिकतम सामाजिक गुण विद्यमान हों और जिनके कमबख्त मृगन में समाज का अधिकाधिक हाथ हो तथा जिनका प्रत्यक्ष लेखक केवल निमित्तमात्र हो । ऐसे नाटक निम्न आदर्शों होते हुए भी जनता के कंठों के द्वार होते हैं तथा उनके कुचरित्र तथा कुत्सित पात्र भी जनता की रुचि को पकड़ लेते हैं ।

समाज के बौद्धिक तथा सांस्कृतिक विकास के साथ ही इन नाटकों की अभिवृद्धि होती रहती है और समाज के कलात्मक स्तर के अनुसार ही उनका कलात्मक स्तर बढ़ता रहता है । वे चाहते कितने ही उन्नत हो जावें, कितनी ही कलामर्मज्ञ व्यवसायी मंडलियाँ उनका उपयोग करें, परन्तु वे अपना लोकधर्म गृह्य नहीं छोड़ते । बंगाल की अनेक जाचार्य, महाराष्ट्र के कई तथाजे और घांघ्र तथा कन्नड़ के यशनाट्य आधुनीकरण की प्रक्रिया से मोतमोत होकर थियेट्रों और नाट्यगृहों में प्रदर्शित होने लगे हैं । केरल का कपकली और घांघ्र तथा कर्नाटक का यशमान-नाट्य सैकड़ों वर्षों की सामाजिक तथा लोकधर्म परम्पराओं के साथ ही पिछली १५ वीं शताब्दी से शास्त्रीय तत्त्वों को ग्रहण करने में संलग्न है । परिणाम यह हुआ कि इनके प्रदर्शनों में अत्यधिक कला-प्रवीणता और मर्मज्ञता की आवश्यकता होती है और अनेक शास्त्रीय जन उन्हें शास्त्रीय नाट्यों में भी ग़ुमार करने लगे हैं । परन्तु इनकी समस्त शास्त्रीय विशेषताएँ और नाट्यविचार घांघ्र भी अनुसरण रुचि के अनुसार ही प्रगति पर पहुँची हैं, इसलिये वे इतनी उन्नत अवस्था में भी लोकनाट्यों में ही ग़ुमार हैं । दक्षिण

भारतीय जनता की बौद्धिक और कलात्मक रसि इतनी बड़ी हुई है, इसलिए उसकी समस्त लोककलाएँ धीरे-धीरे शास्त्रीय कलाओं के समकक्ष पहुँचने की कोशिश में हैं। बुन्दावन की राखलीलाएँ भी बड़े-बड़े समृद्ध वैष्णव मन्दिरों के सम्पन्न वातावरण में बड़े-बड़े पंडितों और ब्राह्मणों द्वारा परिपोषित हो ने के कारण शास्त्रीय तत्त्वों से भारी-भरकम हो गई है, फिर भी उनका प्रस्तुतीकरण का डम और दर्शकों की अभिरुचि को देखते हुए वे अभी भी लोकनाट्य की श्रेणी में ही आती हैं। उड़ीसा की उड़ीसी नृत्यनाट्य-शैली, जिसका विकास अनेक उड़ीसी वागमों तथा कुचपुड़ी शैली के नाट्यों के रूप में पिछले वर्षों में हुआ है, पुरी के मंदिरों में आचार्यों के संस्तरों से शास्त्रीय तत्त्वों को अपनाने लगी हैं। इसके लोकतत्त्व बड़ी तेजी से लुप्त हो रहे हैं। आज तो ये नृत्यनाट्य न तो लोकतंत्री ही में ग़ुमार है न शास्त्रीय शैली में हो।

लोकनाट्य का समाजीकरण एवं व्यवसायीकरण

लोकनाट्यों का मूलन सर्वदा ही एक प्रबल सामाजिक प्रक्रिया है। किसी विशिष्ट सामुदायिक प्रसंग पर उनका अभिनय होता है। अनेक सामाजिक प्रतिभाएँ उनका मिलकर प्रदर्शन करती हैं। उनके लिये विशिष्ट रंगमंच बनाया जाता है तथा प्रदर्शन संबंधी सभी सामग्रियाँ जुटाई जाती हैं। अभिनेता अपनी पोशाकों स्वयं लाते हैं। संगीतकार अपना सार्वजनिक कर्तव्य निराने के लिये साजों के साथ अपनी सेवाएँ देते हैं। गाँव का रंगरेख निःशुल्क पोशाकों रंग देता है। दहों निःशुल्क कपड़े सीता है। शोषणीयता नाई निःशुल्क रोज़गारी का प्रबन्ध करता है। गाँव का हलवाई अपनी तरफ से निःशुल्क जलपान का आभोजन करता है। गाँव का साती रंगमंच बनाने में अपनी निःशुल्क सेवाएँ प्रदान करता है। गाँव के भंगी, भिखारी आदि भी सफाई तथा छिड़काव में किसी से पीछे नहीं रहते। सामाजिक स्तर पर इन नाटकों का प्रदर्शन होता है। इसलिए सभी कलाकार मूलकर अपना प्रदर्शन करते हैं और उनकी अभिनय-त्मक दुर्बलता की ओर कोई भी ध्यान नहीं देता। यदि कोई अभिनेता गाने में कमजोर है तो दर्शक तुरन्त याकर उसकी कमजोरी को छिपा देते हैं। यदि किसी नृत्यकार की नृत्य-अदायगी ठीक नहीं है तो दर्शकों में से कोई प्रवीण कलाकार रंगमंच पर बढ़कर उसकी कमी को पूरी कर देता है। इन तरह नाटक के समस्त गुण-दोष जनता के मुख-शेष बन जाते हैं और दर्शक-प्रदर्शकों के बीच एक भारी सद्दानुभूति का वातावरण परितप्त होता है।

इस तरह सामुदायिक स्तर पर प्रदर्शित होनेवाले नाटकों में कुछ नाटक ऐसे भी होते हैं, जो जनरुचि को सर्वाधिक पकड़ लेते हैं । उनकी रचना तथा गीतनृत्य-विधि में एक विशेष आकर्षण होता है । उनके सफल प्रदर्शन में कभी-कभी प्रवीण गायक तथा नर्तक की आवश्यकता होती है तो गाँव के लोग स्वयं किसी निकटवर्ती गाँव या शहर से किन्हीं प्रवीण कलाकारों को रंगमंच पर लाते हैं और उनको सेवाएँ निःशुल्क या समुत्क उपलब्ध करते हैं । ऐसे कलाकार कुछ ही समय में अपनी कलात्मक श्रदायमी के कारण चमक उठते हैं और गाँव-गाँव, शहर-नगर में होनेवाले ऐसे प्रदर्शनों में वे बुलाये जाते हैं । उनके बिना ये प्रदर्शन फलते भी नहीं हैं और जनता भी उन्हीं का नाम मुनकर कौनों दूर से दर्शनार्थ उमड़ पड़ती है । धीरे-धीरे लोकरुचि तथा जनता का आग्रह देखकर ही ये विशिष्ट कलाकार अपनी नाट्य मंडलियाँ स्वयं बना लेते हैं और पूर्वप्रचलित लोकनाट्यों में मानाप्रकार के रंग भरकर उनको अत्यधिक चमत्कारिक बनाते हैं । प्रचलित नाट्य गीतों को वे अत्यन्त आकर्षक ढंग से गाते हैं और उनकी स्वररचनाओं को अत्यधिक मनोरंजक बनाते हैं । नृत्यों को वे अत्यधिक चमत्कारिक करके प्रस्तुत करते हैं । उनके स्वयं के सान्निध्ये होते हैं जो अत्यधिक चमत्कारिक ढंग से बजाते हैं और प्रवीण कलाकारों की श्रदायमी में चार चाँद लगाते हैं । इस तरह के व्यवसायिक प्रयोग से नाट्य अत्यधिक परिपुष्ट होता है और जनरुचि को अपनी ओर आकर्षित करता है । इस प्रक्रिया से नाटक का कलेवर भी बढ़ता है और उसके अनेक अंग, जो सामुदायिक स्तर पर परिपुष्ट नहीं होते हैं, परिपक्व हो जाते हैं । इन नाटकों की प्रदर्शन-विधि अधिक पुष्ट बनती है और समाज में बिखरे हुए अनेक प्रवीण कलाकार नाटक को अपना व्यवसाय बना लेते हैं । इस तरह अनेक नाट्य मंडलियाँ कुछ ही समय में निखर पड़ती हैं और वारम्बरिक होड़ के कारण नाटकों में भी अधिकाधिक रंग भरने लगता है । सामाजिक स्तर के नाटकों की तरह वे व्यवसायिक नाटक बिखरे हुए नहीं होते । उनमें पर्याप्त मात्रा में कलावट आ जाती है । नाटकों के गीत, नृत्यों में जो गूँसगुंति का दोष रहता है वह दूर हो जाता है और उनकी जनह नवीन गीत, नृत्यों का समावेश होता है ।

ये नाटक भी रात-रात भर चलते हैं, क्योंकि मोली चलकर दूर-दूर गाँवों से आने वाले दर्शक अपनी सारी रात इन्हीं प्रदर्शनों में लगाना चाहते हैं ताकि बची हुई रात में विश्राम के लिये उन्हें कोई स्थान नहीं हँडना पड़े और सवेरा होते ही वे सोये अपने घर सोट जावें । दर्शकों के इस आग्रह के कारण प्रदर्शकों को विवश होकर नाटक के कलेवर को बढ़ाना पड़ता है और

इस तरह अनेक सामाजिक प्रसंग भी मूलनाटक के साथ जुड़ जाते हैं जिनका उनके साथ कोई सम्बन्ध नहीं रहता । पारस्परिक प्रतिस्पर्धा के कारण अपने नाटकों को अधिक आकर्षक बनाने के लिये उन्हें रंगमंचीय साधनों आदि में कई परिवर्तन करने पड़ते हैं । इन लोकनाट्यों में रंगीन परबों तथा नाटकीय सामग्री का प्रयोग इसी प्रतिस्पर्धा के फलस्वरूप होने लगा है । यह प्रतिस्पर्धा कभी-कभी इतना ईर्ष्यात्मक और विकराल रूप धारण कर लेती है कि इन मंडलियों को अपने प्रदर्शन-क्षेत्र तथा जातिगत मनोरंजन के लिये परिवार बांटने पड़ते हैं । इस बाँटवारे से प्रदर्शनों का समय, पारिश्रमिक की रकम तथा जातिपा निर्धारित हो गई है । ये प्रदर्शन अब कई जगह जाति तथा क्षेत्र के जीवन में एक परम्परा के रूप में प्रविष्ट हो गये हैं । राजस्थान और गुजरात की नवाई नाट्य मंडलियाँ इसी तरह जातिगत परिवारों के साथ जुड़ गई हैं, जिन्हें वे निश्चित पारिश्रमिक पर मनोरंजित करती हैं । ये नवाई मंडलियाँ इस तरह विविध परिवारों के लिये विभक्त होकर अनेक समस्याओं से बच गई हैं ।

राजस्थान का गवरी नाट्य भी एक धार्मिक अनुष्ठान के रूप में परिपुष्ट हुआ है, जो विविध विभिन्न मंडलियों द्वारा विभिन्न क्षेत्रों और परिवारों के लिये विभिन्न समय पर प्रदर्शित होता है । भारतभर में यही एक ऐसी नाट्य परम्परा है, जो व्यवसायिक नहीं होते हुए भी प्रदर्शन की दृष्टि से क्षेत्रीय और जातीय आधार पर विभक्त होती है और किसी भी धार्मिक प्रयोजन के बिना ही डेढ़ माह तक पूरे समय की मंडलियों की तरह गठित होकर अनुष्ठानिक रूप से गाँव-गाँव प्रदर्शन करती फिरती हैं । इन व्यवसायिक मंडलियों के प्रसार के कारण सामुदायिक नाट्य प्रदर्शनों की आधारभूत अवश्य पहुँचा है । सधेनपावे नाट्यप्रदर्शन यदि बिना किसी परिश्रम के ही उपलब्ध हो जायें तो गाँव के लोग स्वयं क्यों प्रदर्शन करें ? आज से ५० वर्ष पूर्व जब देश में सामुदायिक नाट्यों का बाहुल्य था, तब इन नाटकों के लिये विशेष स्थान था, उनके विशेष रंग-मंच तथा चबूतरे निर्मित होते थे, विभिन्न नाट्य-सामग्री एक जगह सुरक्षित रहती थी, वर्ष भर में कम से कम एक बार नाटक करने के लिये विभिन्न समितियाँ बनती थी, उनके विभिन्न चदे एकत्रित होते थे, सामूहिक भोज होता था, सब परिवारों को एक बृहत् सांस्कृतिक आयोजन के रूप में मिलने का अवसर मिलता था । वह एक प्रकार से गाँव का महत्त्वपूर्ण सामाजिक त्योहार था । गाँव के अनेक उदीयमान कलाकारों की रंगमंच पर आकर अपनी प्रतिभा रचने का अवसर मिलता था । गाँव में कुछ नमोवृद्ध लोग ऐसे होते थे जो इन सैकड़ों वर्ष पुराने नाटकों के अनिश्चित धीत-संवादों के चोपड़े सुरक्षित रखते

ये । ये नाट्य की परम्पराओं के रखक समझे जाते थे । उनके जिसे नाट्य रंगमंच पर एक विशिष्ट घासन निश्चित रहता था तथा समस्त गाँव उनकी पुण्य दृष्टि से देखता था । लोकनाट्यों के इस व्यवसायीकरण से निश्चय ही नाट्यों के सामुदायिक तत्त्वों को क्षति पहुँची है ।

दक्षिण भारत तथा महाराष्ट्र के लगभग सभी लोकनाट्य सामुदायिक स्तर से ऊपर उठकर व्यवसायिक स्तर पर पहुँच गये हैं । इसके मूल में केवल यही कारण है कि जनसाधारण का कलात्मक स्तर औसत से ऊपर उठ गया है और सामुदायिक तथा व्यवसायिक नाट्यविधियों में बहुत कम अन्तर रह गया है । महाराष्ट्र का तमाशा जब सामुदायिक स्तर पर था तो उसका प्रारम्भिक रूप गम्मतों के रूप में विद्यमान था, उसका सामुदायिक रूप 'गोचल,' 'स्वांग' तथा 'ललित' के रूप में धात्र भी परिलक्षित होता है । पहले ये ही तमाशे 'मुरतिया' 'सौगड़िया' नर्तकों की सहायता से भौतिकवाधों के रूप में विद्यमान थे, बाद में धात्रों तथा कवियों की विशिष्ट प्रतिभाओं ने और गेयवाधों तथा राजा-महाराजाओं के विशिष्ट संरक्षण ने इनको उच्चकोटि के व्यवसायिक तमाशों में बदल दिया और लावणियों या वि प्रचलित पुनों ने उन पर गजब का रंग भड़ाया । आज तमाशा महाराष्ट्र के गाँवों से बाहर निकल कर महुरों के बड़े-बड़े थियेट्रों की सोमा बन गया है । महाराष्ट्र के दक्षिणपूर्व के कोंकण क्षेत्र में बसावतार जैसा सामुदायिक लोकनाट्य विशिष्ट कलाकारों और शास्त्रों के सम्पर्क से इसी तरह व्यवसायिक नाटक में परिवर्तित हो गया ।

दक्षिण भारत का दक्षिण और कर्णाटकी नाटक भी अपने लोकधर्मी स्वरूप को छोड़कर कालान्तर में व्यवसायिक और शास्त्रीय नाटकों के रूप में बदल गया । दक्षिण का सामुदायिक स्वरूप 'कुरम्बु' कभी केवल भौतिकवाधों के रूप में गाँवों में प्रचलित था; धीरे-धीरे उसने भी अपने पौराणिक कथाओं की घपने में समेटकर व्यवसायिक नाट्यों का स्वरूप पकड़ लिया । १९ वीं शताब्दी के राजा-महाराजाओं का संरक्षण प्राप्त होने से वे सभी नाट्य दक्षिण की स्वरूप में आ गये, जिनकी अदायगी विशिष्ट व्यवसायिक लोककलाकार ही करने लगे । १८ वीं शताब्दी से पूर्व दक्षिण भारत में कर्णाटकी नाटक केवल कथावाचन के रूप में विद्यमान था, गाँव के लोग नगाड़े, मृदंग, बांसुरी, मजीरे आदि लेकर अपने दृष्टिदोषों के जीवन संबंधी गीत गाते और नृत्य करते थे, गाँव के खुले बातावरण में लोगों के सहयोग से ये नाट्य संकुर रूप में प्रस्तुत किये जाते थे । बाद में यही नाट्य-परम्परा नववरी बाह्यालों की सहायता

में शास्त्रीय नृत्य-सामग्री प्राप्त कर कथकली जैसे समुन्नत तथा अत्यंत विकसित शास्त्रीय नाट्यों में परिवर्तित हुई, जिसका प्रतिपादन विशिष्ट कलाकारों के अलावा किसी साधारण कलाकार द्वारा एक असाध्य कार्य था ।

इन व्यवसायिक तथा शास्त्रीय कोटि के विशिष्ट नाटकों में उच्चकोटि के साथे हुए और परमुन्नत कलातत्त्वों के दर्शन अवश्य होते हैं परन्तु वे एक सार्वजनिक तथा सामुदायिक समारोह का रूप धारण नहीं करते । उनमें सार्वजनिक उत्साह तथा सार्वजनिक सहयोग के दर्शन नहीं होते तथा इन नाट्यों के पास जनता के स्नेह और अद्वा के पास नहीं होते । उत्तर भारत की राम-लीलाओं, रामलीलाओं तथा विजिष्ट सामुदायिक यात्रा के पाशों की जिस तरह नाट्य-समाप्ति पर धारती उतारी जाती है, उनके जिये मिठाइयों और उपहारों के ढेर लग जाते हैं, उस तरह का सार्वजनिक आदर इन व्यवसायिक नाट्यकारों को नहीं मिलता । सामुदायिक नाट्यों के पाशों को नाट्यारंभ से पूर्व भिरघी की धुनी दी जाती है, काने डोरों से उनके हाथों में गंठे बांधे जाते हैं ताकि उनको कोई नजर न लगे । नाट्य की समाप्ति पर जनता उनकी धारती उतारती है, घर-घर उनका स्वागत-सत्कार होता है तथा जिन घरों में उनका निवास होता है वहाँ दीप जलाये जाते हैं । व्यवसायिक नाट्य अभिनेताओं को आदर अवश्य मिलता है तथा उनकी उपलब्धियों पर उन्हें पुरस्कार माया में धन भी मिलता है परन्तु वे समाज के हृदय में सदा के लिये स्नेहपूर्ण स्थान प्राप्त नहीं करते ।

सामुदायिक नाट्यों के प्रदर्शन हेतु दूर-दूर से आये हुए दर्शनाधिकों के लिए समस्त गाँव निवास, भोजन, विधाम आदि का प्रबन्ध करता है तथा उनका गाँव के प्रतिष्ठि के रूप में स्वागत-सत्कार किया जाता है । लोकनाट्यों के सामुदायिक और व्यवसायिक स्वरूपों में एक सामान्य बात अवश्य है जो इन दोनों को एक ही जाति में शुमार करती है, वह है इनका कथानक । नाट्य के इन दोनों ही स्वरूपों में काल्पनिक कथानकों के लिये कोई स्थान नहीं है । वे ही चरित्र लोकनाट्यों में चलते हैं जिनका परिचय जनता को पहले से होता है तथा जो उनके जीवन के साथ किसी तरह अनुष्ठानिक रूप से जुड़े हुए होते हैं । इन पाशों में प्रचिकान तो ऐसे होते हैं जो जीवनदर्शन के रूप में उनको प्रेरणा देते रहते हैं । इनमें से कुछ पात्र ऐसे भी होते हैं जो कुत्सित एवं घृणित होते हुए भी मुख्य चरित्रपात्रों के चरित्र को उभारनेवाले होने के नाते जनता के चिर-परिचित पात्र बन जाते हैं । जनता इन चरित्रों की अदायगी में किसी प्रकार का परिवर्तन या रूपान्तर नहीं चाहती, न उनसे सम्बन्धित गीत, नृत्य

तथा प्रस्तुतीकरण और वैक-विन्यास के तरीकों में कोई भी आजादी पसंद करती है। यदि उनकी आकांक्षाओं और स्वीकृत कल्पनाओं और मूल्यों के अनुकूल उनके पास नहीं उतरते तो चाहे वह प्रदर्शन सामुदायिक मंडलियों द्वारा प्रस्तुत किया हुआ हो या व्यवसायिक, वे उस पास को रंगमंच पर एक क्षण के लिये भी नहीं टिकने देते हैं। यही कारण है कि सामुदायिक मंडलों के मुकाबले में कोई व्यवसायिक मंडली प्रदर्शन प्रस्तुत करती है तो उसमें किसी प्रकार की कमजोरी जनता नर्थास्त नहीं करती। इन व्यवसायिक मंडलियों द्वारा काल्पनिक प्रसंगों पर आधारित वृत्त-नाटिका प्रस्तुत करने का साहस इसलिये कोई नहीं करता क्योंकि वे जानते हैं कि जनता उन्हें तुरन्त उखाड़कर फेंक देगी।

लोकनाट्यों का प्रस्तुतीकरण तथा दृश्यविधान

लोकनाट्यों की विशेषता इसी में है कि वे अनौपचारिक ढंग से रंगमंच पर प्रस्तुत होते हैं। उनके लिये व्यवस्थित ढंग के डिजायनाले रंगमंच, बिजली से चलनेवाले हृदयमंच परदे तथा रंगमंच के विविध विधान की आवश्यकता नहीं होती। इन नाट्यों में प्रशिक्षण तथा पूर्वाम्पास की भी आवश्यकता नहीं होती, न उनके लिये विशिष्ट पोशाकों की ही आवश्यकता होती है। साधारण जीवन में जो स्त्री-पुरुष पोशाकें पहिनते हैं, वे ही रंगमंच पर भी प्रयुक्त होती हैं। पोशाकों का मोटा-मोटा वर्गीकरण केवल लिगभेद के अनुसार होता है। लोकनाट्यों के पास, चाहे पौराणिक हों चाहे ऐतिहासिक, आधार की दृष्टि से सदा ही प्राच्युनिक बने रहते हैं।

हृदयावली के संबंध में भी केवल प्रतीकों का सहारा ही लिया जाता है। घुरे परदों का उपयोग लगभग वर्ज्य ही है। स्थान, स्थान तथा समय परिवर्तन के संबंध में पात्रों के वाचन ही में पर्याप्त संकेत रहता है। कभी-कभी जंगल की जगह एक पेड़ की छाया लेकर खड़ा हो जाना ही केवल पेड़ ही नहीं, समस्त जंगल का भान करा देता है। रंगमंच के आधार किसी नीले रंग के साफ़े की हिला देने मात्र से बहती हुई नदों का भान हो जाता है। जिन महात्मिकाओं और भक्तानों की छत पर बैठकर दर्शकगण नाटक का ध्यान लेते हैं वे ही नाट्य के विशिष्ट हृदय-स्थल बन जाते हैं। रंगमंच पर हों, पात्रों द्वारा दम कीस दफा चक्कर लगा लेने से, राम लक्ष्मण सीता की वनवाचा समझ ली जाती है। रंगमंच की एक छोटी सी छाया ही हनुमान द्वारा सीता की खोज के लिये सात तमंदर की छाया समझ ली जाती है। कहने का तात्पर्य यह है कि जिस तरह रंगमंच के पास अपनी भूमिका की धारायणी में परम

प्रवीणता का परिचय देते हैं, उसी तरह दर्शक भी अपनी विस्तृत कल्पनाशक्ति की सहायगी में पूर्ण पटुता का परिचय देते हैं। उनकी कल्पना तो यहाँ तक फ़माज बिखलाती है कि रंगमंच पर अभिनय करते हुए पात्र को एक स्थिति में तो वास्तविक नाट्य का पात्र मान लेती है और उसी समय किसी दूसरी स्थिति में वह दर्शक के समान ही साधारण मनुष्य। भगवान राम जब रंगमंच पर काम करते हुए थक जाते हैं तो तनिक विश्राम भी कर लेते हैं और दर्शकों में से किसी से बीड़ी माँगकर धूम्रपान करते हैं। इस समय दर्शकगण उन्हें भगवान राम का स्वरूप नहीं मानते। वे सही माने में सच्ची भावना से राम का अभिनय करने लगे। वे राम कहलायेंगे, वे सभी क्षणों में वे साधारण मनुष्य बने रहेंगे, अभिनेता नहीं।

रंगमंच पर प्रवेश आदि के लिये भी किसी विशेष औपचारिकता की आवश्यकता नहीं होती। पात्रों का प्रवेश लोकनाट्यों में जिस विधि से होता है वह अत्यंत मौलिक और हृदयवादी है। मिलारी का अभिनय करनेवाला पात्र दर्शकों में से ही भील माँगता हुआ रंगमंच पर चढ़ जाता है। राजा का अभिनय करने वाला नाट्यस्थली से किसी निकटस्थ मकान की झट्टालिका से उतरकर रंगमंच पर आता है। यदि किसी कोतवाल को किसी अभियुक्त को पकड़ना है तो वह दर्शकों में से ही किसी को पकड़कर रंगमंच पर ले आता है। ये रंगमंच पर लाने आनेवाले असंबन्धित व्यक्ति भी इस तरह रंगमंच पर आने में से अपना गौरव समझते हैं। दर्शक-प्रदर्शकों का यह सम्बन्धकारण लोकनाट्यों का प्राण है।

लोकनाट्यों का अपना कोई विशिष्ट पोशाकधर भी नहीं होता। बहुधा तो पात्र अपने घरों से ही पोशाक पहिनकर आते हैं और दर्शकों में बैठ जाते हैं। कुछ पात्र अपनी पोशाक दर्शकों में बैठकर ही बदल लेते हैं। चलते नाट्य में पात्र-परिवर्तन के प्रसंग में पोशाकों का घामूतनुल परिवर्तन आवश्यक नहीं है। यदि किसी पुरुष-पात्र को तत्काल ही किसी स्त्री की भूमिका धरा करनी है तो वह तुरन्त ही अपने शरीर पर चादर लपेटकर स्त्री का अभिनय करने लगता है। इसी तरह राजा का अभिनय प्रस्तुत करनेवाला पात्र अपने सिर पर एक शमकदार पगड़ी रख लेने से ही राजा मान लिया जाता है।

लोकनाट्यों में दर्शक-प्रदर्शकों की पारस्परिक सहानुभूति, कथा-संवेदन आदि बहुत ही मार्फ़ के होते हैं। रामस्नान के लगन में सभी लोकनाट्यों में दर्शक-प्रदर्शकों का पारस्परिक योग नाट्यप्रदर्शन की बहुत ही आवश्यक बना देता है। भवाई नाट्य में प्रासंगिक-अप्रासंगिक अनेक ऐसे दृश्य आते हैं, जिनमें मोटा बेचनेवाला

बनिया तथा नाई के प्रसंग प्रधान रहते हैं। ऐसी परिस्थिति में जब उन्हें नाई और बनिये के प्रसंग रंगमंच पर प्रस्तुत करने होते हैं तो दर्शकों में से किसी असली नाई और बनिये को रंगमंच पर ले आते हैं और अपना वांछित अभिनय उन पर आरोपित करते हैं। दर्शकगण, गाँव के इन दो दुष्ट तथा शोषक तत्त्वों की अच्छी बेइज्जती देखकर, हँस-हँस कर लोटपोट हो जाते हैं। देश का कोई नाट्य-प्रकार ऐसा नहीं है जिसमें इस प्रणाली का प्रतिपादन नहीं होता हो। उत्तर प्रदेश की रामलीलाओं और कुष्मण्डीलाओं के भगवान राम और कुष्ण असली भगवान के स्वरूप ही समझे जाते हैं। प्रदर्शन के समय जनकपुरी में धनुषयज्ञ के समय समस्त दर्शकसमुदाय जनकपुरी का निवासी समझा लिया जाता है तथा राम वनमन के दृश्य में जब राम सीता लक्ष्मण रंगमंच से नीचे उतरकर दर्शकों के बीच होकर वन को प्रस्थान करते हैं तो दर्शकगण अपने को शबोदया की अनन्ता समझकर उनके के चरण स्पर्श करते हैं। उनके विषोय में झूट-झूट कर रोते हैं।

नाट्य प्रस्तुतीकरण की कला में लोकनाट्य बड़े-बड़े उन्नत तथा आधुनिक जैसी के नाटकों की भी पाठ पढ़ा सकते हैं। इतने मध्य रंगमंचोंय विधान, प्रकाशव्यवस्था तथा खर्चोंले नाट्यप्रसाधन के बावजूद भी यह अनुभव किया जाता है कि जनता उनके साथ आत्मसात् नहीं होती। वह उनकी धमिनयारमक तथा रंगमंचोंय व्यवस्था सम्बन्धी सूक्ष्म से सूक्ष्म गलतियों को पकड़कर उसे राई में पर्वत बना डालती है। परन्तु लोकनाट्य प्रस्तुतीकरण के हर पक्ष की दृष्टि से घनापास ही दर्शकों के दिल में बैठ जाते हैं। जिस समय गाँव की नाट्यमंडली गाँव छोड़कर किसी दूसरे गाँव में जाती है तो जनता का दिल फट जाता है, स्त्रियाँ फूट-फूटकर रोती हैं, विदाई के समय विशिष्ट स्वरूपों की मिरोपाव, मारिपन तथा मिठाई की भेंट देती हैं। गाँव के वे लोग जो बहुधा नाट्य में हँसी-मजाक तथा सामाजिक कटाक्ष के शिकार बने हों, भी इस विदाई के समय अपने आपको बड़ा सूना-सूना या महसूस करते हैं। गाँव का जागीरदार, जमींदार तथा धनाढ्य बनिया, दिनकी इन लोकनाट्यों में बुरी तरह मरममत होती है, इन नाट्यों के सबसे बड़े सरक्षक होते हैं।

लोकनाट्यों के प्रस्तुतीकरण की कला में राजस्थान के मुरकिसंगी विशेषरूप से उल्लेखनीय है। उनकी गगनचुम्बी घट्टातिकाएँ जो रंगमंच के दोनों तरफ विशेषरूप से बनाई जाती हैं वे नाट्यप्रदर्शन में महत्त्वपूर्ण भाग अदा करती हैं। एक घट्टातिका से स्त्री-पात्र उतरकर रंगमंच पर आता है तथा

दूसरी से पुष्प-पात्र । ये दोनों अट्टालिकाएँ एक तरह से नाट्यमंच की साइड-विंग्स (Side-wings) हैं, जिनमें पात्रों का प्रवेश खुले भ्राम डंके की चोट होता है । प्रथम प्रवेश में ही जब ये पात्र २० फीट की ऊँचाई से अपने गीत-संवादों की प्रभावशाली करते हैं जो जनता के मानसपटल पर उनकी गहरी छाप धरित हो जाती है । दोनों अट्टालिकाओं के जम्मे फ़ासले के बावजूद भी उनके पारस्परिक संवाद दर्शकों पर तीव्र की तरह चुभ जाते हैं । उन्हें किसी प्रकार के लाउड-स्पीकर या माइक की आवश्यकता नहीं होती क्योंकि लोकनाट्यों में प्रयुक्त होनेवाले सभी पात्र मौखिक दूर प्रसारित होनेवाली बुलन्द आवाज में गाने के अभ्यस्ता होते हैं ।

इस नाट्यशैली में एक विशेष प्रणाली धीर है जो आकर्षण की वस्तु है । यह है पात्रों द्वारा अभिनय करते समय छड़ियाँ धुमाना । ये छड़ियाँ पात्र अपने हाथों में धामे रहते हैं । उनके तिरों पर कागज के अत्यन्त आकर्षक फूल लगे रहते हैं । नृत्य के समय ये छड़ियाँ पात्रों की अंगनगिमाओं के साथ घूमती रहती हैं और अत्यन्त मनमोहक दृश्य उपस्थित करती हैं । हजारों की संख्या में दूर-दूर बैठी हुई जनता को ये छड़ियाँ अभिनेताओं के अंगों की ही भाँष प्रतीत होती हैं और दूरी के बावजूद भी पात्रों की क्रियाएँ स्पष्ट दिखलाई देती हैं । मेवाड़ की राजचारियों में भी मूल रंगमंच के साथ ही एक महल या अट्टालिका ऐसी बनाई जाती है जिसमें नाट्य के अनेक महत्त्वपूर्ण कार्य-कलाप दिखलाने जाते हैं । मध्यप्रदेश के माच जमीन से घाठ फीट ऊँच बाँधे जाते हैं जिन पर पात्र अपने कार्य-कलाप दिखलाते हुए अत्यन्त प्रभावशाली माधुर्य होते हैं । ये माच इतनी ऊँचाई पर प्रदर्शित होते हैं कि कभी-कभी जनता अपनी छतों पर बैठकर ही उनका श्रेष्ठ दृश्य लाभ ले लेती है । उनके नृत्यों व गीतों में इतनी ताकत होती है कि पनघट पर पानी भरती हुई स्थियाँ उन्हें गुनकर आत्मविभोर हो जाती हैं और रोटी पकाती हुई गृहिणियाँ अपना हाथ जला बैठती हैं । पानी भरती हुई स्थियाँ उन्हें गुनकर ठिठकी हुई लड़ी रह जाती हैं । ये माच-प्रदर्शन अपनी कलात्मक प्रभावशाली के कारण अनेक स्थियों को मंत्रमुग्ध कर लेते हैं और उन पर ऐसा दशीकरण मंत्र छोड़ देते हैं कि कभी-कभी वे अपनी हरीमरी गृहस्थी को छोड़ इन माचवालों के साथ हो लेती हैं । यही कारण है कि माच-प्रदर्शन के समय छात्र भी पुलिस को अत्यन्त बाधधान रहना पड़ता है ।

मेवाड़ के भीलों के गवरी नाट्य में तो उत्साह और भावोत्प्रेक का एक समुद्र ही देखने को मिलता है । नाट्यप्रदर्शन के समय जब उसका प्रमुख अभिनेता

बूढ़िया रौद्र रूप धारण कर लेता है तब दर्शकों में बैठी हुई स्त्रियाँ भावोद्रेक के कारण कम्पायमान हो जाती हैं। लौकिक दृष्टि से उनमें देवताओं का प्रवेश हुआ समझा जाता है। पाराशर्यदेव बूढ़िया जब अपनी मोर पंखों से उन्हें झाड़ता है तभी वे चैतन्य अवस्था में आती हैं। उसी भावोद्रेक में गवरी के प्रदर्शक तीन-तीन भंडिल से जमीन पर कुब पड़ते हैं तथा पैरों पर चढ़े हुए बाजू-अभिनेता फूल की तरह जमीन पर लटक जाते हैं। ये सब चमत्कारिक घटनाएँ नाट्य की आकर्षक बनाने में समर्थ होती हैं। कमी-कमी बजारे की बालक गाँव के एक छोर से गाँती नाचती हुई रंगस्थली में प्रवेश करती है। कमी बादसाह की सवारी में सारा गाँव शरीक हो जाता है। कमी-कमी गाँव की भोपड़ियाँ ही कंबरे के डेरे बन जाती हैं। ये गवरी-नाट्य, जो कि दिन में सुबह से शाम तक अभिनीत होते हैं, मूल ग्रामीण जीवन के अंग बन जाते हैं। कमी-कमी यह भी मान होना कठिन होता है कि नाटक कौनसा है और दैनिक जीवन की मुल कियार्हे कौनसी है ? नाटक-पाथ अपना अभिनय करने के उपरान्त वहाँ पास के किसी घर में जाकर मुस्ता लेते हैं और पुनः अभिनय में शामिल हो जाते हैं। इसी तरह दर्शक भी कुछ देर प्रदर्शन देखकर अपना थैल संभालने चले जाते हैं और विशिष्ट प्रसंग में पूजा आदि के लिए पुनः लौट आते हैं। नाट्य का नायक बूढ़िया जब एक जाता है तो अपना मुलौटा (mask) किसी दर्शक के मुँह पर बाँध देता है और वह दर्शक बूढ़िया की भूमिका अदा करने लगता है। गवरी नाट्य इसी पानिक अनुष्ठान के रूप में सैकड़ों वर्षों से हो रहा है और दर्शक भी उसे अनेक बार देख चुके हैं, फिर भी वह चिरनवीन ही रहता है और दर्शक-प्रदर्शक अपना दैनिक कर्म करते हुए भी पारस्परिक सहयोग तथा समन्वय से इसे सफल बनाते हैं। दर्शक-प्रदर्शकों का यह अवैतनिक समन्वय भारतवर्ष में किसी भी नाट्य में परिलक्षित नहीं होता। सारा गाँव ही प्रदर्शन-स्वयं बन जाता है। इस नाट्य में सभी दर्शक प्रदर्शक हैं और सभी प्रदर्शक दर्शक भी।

गवरी नाट्य की संवाद-विधि भी अवैतनिक है। देश के किसी नाट्य में उसके दर्शन नहीं होते। इस नाट्य में किसी प्रकार के औपचारिक शब्द या नीति-संवादों का प्रयोग नहीं होता। मूल, अंगभंगिमाओं तथा भावमुद्राओं से प्रीति-प्रोत यह नाट्य दर्शकों के मन पर स्थायी प्रभाव डालता है तथा रौद्र, कोमल, वीर, शृंगार और हास्य रसों के परिष्कार द्वारा उत्कृष्ट आनन्द की सृष्टि करता है। नाटक का सूत्रधार कुटुम्बिका ही इस नाट्य का आत्मा है। वही समस्त नाट्य के कथानकों को अपनी विशिष्ट संवादशैली में सुलभता

है । वह पावों से स्वयं प्रश्न करता है और उनका उत्तर भी एक विविध शैली में खुद ही देता है । पवरी नाट्य में कुटकहिया के माध्यम से समस्त कथा का रहस्योद्घाटन स्वयं में एक अत्यन्त रोचक और आकर्षक प्रक्रिया है ।

लोकनाट्यों की भाषामिश्रजना में अतिरंजना और प्रतीकात्मकता की प्रधानता रहती है । गद्य-संवादों की अनुपस्थिति में गीत-नृत्यों के माध्यम से प्रकट होने वाले प्रयोजन, अतिशयोक्ति और प्रतीकों का आधार ग्रहण नहीं करें तो वे भी सार्थक नहीं हो सकते । कोष और आवेश प्रकट करने के लिए लोकनाट्यों का अभिनेता अपने पावों की नृत्य-नातें अत्यन्त गतिमान और तीव्रतम बना देता है और आंगिक मुद्राओं को अतिरंजित कर एक विविध-से तनाव की सृष्टि करता है । पृष्ठभूमि में गाये जाने वाले गीत-संवाद की समाप्ति पर उसकी विशिष्ट चालें दर्शकों पर अद्वितीय प्रभाव उत्पन्न करती हैं । यशगान, यशगतार तथा कथकली नाट्यों में पहाड़ पर चढ़ने का उपक्रम पात्र अपनी टांगें विविध ढंग से ऊपर से नीचे रखकर करता है तथा बिना किसी पहाड़ या टीले पर चढ़े ही चढ़ने का अद्भुत प्रभाव उत्पन्न कर देता है । उत्तरप्रदेश की रातलीलाओं में जब वामुदेव भगवान् कृष्ण की कंस की क्रूर दृष्टि से बचाने के लिए जमुना पार करते हैं तो रंगमंच पर अपने कपड़े उठाकर इस ढंग से चमते हैं कि बिना नदी दिखाए ही नदी का प्रभाव उत्पन्न हो जाता है । राजस्थानी क्वालों, मध्यप्रदेश के माचों तथा महाराष्ट्र के तमाचों और ललित में अपने गीत-संवादों के प्रयोजन को अधिक हृदयशाही और मर्मस्पर्शी बनाने के लिए संवादसंलग्न पात्र एक दूसरे को पार करते हुए विपरीत दिशाओं में तीव्रगति से नाचते हैं और गीतों के मान पर चक्कर खाकर अत्यन्त चमत्कारिक ढंग से खड़े हो जाते हैं । यह पद्धति पूर्वी भारत की जायाघों, दक्षिण भारत के यशगान तथा विभिन्नान्द कथकली आदि में अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से प्रयुक्त होती है । संवाद-कथन की यह अद्भुत शैली भारतीय लोकनाट्यों की प्राण बन चुकी है । अन्तर केवल इतना ही है कि किसी नाट्य शैली में स्वर प्रधान रहते हैं, किसी में लय तथा किसी में ताल । कथकली और यशगान में संवादगान के अन्त में ताल-लय-संयुक्त पदचारों की प्रधानता रहती है जबकि राजस्थानी क्वालों और मालवी माचों में लयों की । उत्तर प्रदेश की रातलीलाओं, बंगाल की जायाघों और बिहार की विधितिया में स्वरों का सातिरय अत्यन्त महत्वपूर्ण भाग घटा करता है । संवादगान के लंबवद्ध शब्द दर्शकों पर चुभ जाते हैं । कभी स्वरों की रतधार अमृतपान कराती है और कभी तालबद्ध नृत्य की पदचारों दर्शकों को चकित कर देती है ।

अभिनेता के व्यक्तित्व की छाप इन्हीं विशिष्ट स्थितियों में दर्शकों पर अंकित होती है। लोकनाट्यों की यह परम प्रभावकारी युक्ति किसी भी प्राधुनिक नाट्यों में परिलक्षित नहीं होती। ये परिस्थितियाँ संवाद तथा नृत्यमय गीतों द्वारा गल-गल में उपस्थित होती हैं। दर्शकों की भावभूमि पर बार-बार चोट पड़ने से वे स्वयं आत्मविचोरे हो जाते हैं और नाट्य के अन्त्य सभी दोषों को भूलकर इन स्वर, ताल तथा आंगिक भंगिमाओं की अमत्कारपूर्ण अदायगी के कायल हो जाते हैं।

लोकनाट्यों के प्रस्तुतीकरण में एक बात विशेष ध्यान देने योग्य है कि उनकी अदायगी में रंगमंच, रोजनी, सजावट, दृश्य-विधान, वेश-विन्यास आदि कोई महत्त्व नहीं रखते। उनके प्रस्तुतीकरण की समस्त कला अभिनेताओं की तृप्त-नायन, अदायगी तथा स्थिति, स्वान, प्रसंग-वेजभूषा, चरित्र तथा प्रयोजन की प्रतीकात्मकता में है। जो अभिनेता इन कलाओं में प्रवीण नहीं होता उसका रंगमंच पर कोई स्वान नहीं है। लोकनाट्यों के अभिनेता सैकड़ों में एक होते हैं। किसी प्रोसत आदमी का उसमें काम ही नहीं है। यही कारण है कि किसी विशिष्ट क्षेत्र में प्रचलित लोकनाट्य के विशिष्ट पात्रों के अभिनय के लिये कुछ ही विशिष्ट कलाकार होते हैं। या तो वे अपनी आजीविका के लिये व्यावसायिक नाट्यमंडलियों में शरीक हो जाते हैं या सामुदायिक नाट्यों में बुलावे पर काम करते हैं। ऐसे कलाकार उस विशिष्ट क्षेत्र में चमक जाते हैं और दर्शकों के हृदय के द्वार होते हैं। उनके रंगमंच पर अपने नि जनता के दिल हरे हो जाते हैं और प्रदर्शन में बार-बार लप जाते हैं। ऐसे कलाकार जीवनपर्यन्त यही काम करते हैं। वे दैनिक जीवन में भी कलाकार बनकर ही रहते हैं। कोई दूसरा धंधा करने में वे असमर्थ रहते हैं और गाँव-गाँव बुलावे पर जाकर अपना जीवन अन्त्य समझते हैं। ये लोक-कलाकार अपने इस काम की आजीवन बिना किसी आर्थिक आकांक्षाओं के शौकिया रंग से करते हैं और द्रव्य सदा ही उनके पीछे-पीछे दीड़ता है। जनतावनादेन उनकी हूँसियों पर उठाकर रखती है और उन्हें अपनी आजीविका के लिये एक क्षण भी कोई प्रवास नहीं करना पड़ता।

लोकनाट्यों में नारी

भारतीय लोकनाट्यों में नारी का अभिनय पुरुषों के ही जिम्मे रहता है। नारी को यह अवसर कभी प्राप्त नहीं होता, चाहे स्वयं अभिनय के लिये प्रचुर मात्रा में ही नर्तन उपलब्ध होती हो। स्वयं भोज जाति के गवरी नाट्य में

भी स्त्रियों का काम पुरुष ही करते हैं जब कि उनके शरीर सभी मूल्यों में स्त्रियों को सम्मिलित होने की पूरी छूट है। दक्षिण भारत, महाराष्ट्र, बंगाल, आसाम, उड़ीसा आदि के मछमन, कचकनी, कुचपुड़ी, लपाणा, जावा आदि लोक-नाट्यों में पुरुष ही स्त्रियों का भाग अदा करते हैं, जब कि इन क्षेत्रों में सामाजिक दृष्टि से स्त्रियाँ प्रत्येक कलात्मक कार्य में अग्रणी रहती हैं। परन्तु फिर भी नाट्य की सफलता तथा प्रभावोत्पादकता के लिये स्त्रियों का कार्य पुरुष ही करे तो नाटक में रंगत आती है अन्वया नहीं। उत्तरप्रदेश की कुछ आधुनिक नौटंकीयों में नर्तकियों का प्रयोग होने लगा है, परन्तु यह देता गया है कि जतना कुछ संघों में तो उन्हें बढ़ावा देती है परन्तु उनका रंगमंचीय आधिपत्य उन्हें स्वीकार नहीं। किसी भी नाट्य की प्रमुख नायिका, विशेष करके चरित्रवती नायिका, का अभिनय पुरुषों द्वारा किया जाना ही सौरवपूर्ण समझा जाता है। हमारे समाज में ऐसी मान्यता भी धर कर गई है कि रंगमंच पर काम करने वाली अधिकांश स्त्रियाँ चरित्रहीन होती हैं और ऐसी भ्रष्ट नारियों द्वारा सही स्त्रियों तथा सद्नारियों का अभिनय कराना प्रतिष्ठा के विरुद्ध है। आगरा की एक प्रसिद्ध नौटंकी में सती तारामती का अभिनय आगरा की एक प्रसिद्ध तवायक द्वारा किये जाने पर एक अवसर अदावत हो गई थी। इस पुस्तक का लेखक स्वयं दर्शकों में मौजूद था। जब तक उस तवायक के स्थान पर दर्शकों का मनबाहू बालप्रभिनैता चिरंजीव स्त्री वेश में तारामती का अभिनय नहीं करने लगा, दर्शकों में घपला छाड़ दे नहीं छोड़ा। यह बात केवल स्त्रियों के अभिनय तक ही सीमित नहीं है। सच्चरित्र नायकों के चरित्र भी सच्चरित्र पुरुषों द्वारा ही अभिनीत होने चाहियें, ऐसी परम्परा भी भारत के लगभग सभी धार्मिक लोकनाट्यों में धाज भी प्रचलित है। उत्तरप्रदेश की रामलीलाओं और कृष्णलीलाओं के राम, कृष्ण, सीता, लक्ष्मण, भरत, जगन्मन, हनुमान आदि चरित्रनायकों की भूमिका उच्चकुलीन, सच्चरित्र तथा सदाचारी बालकों तथा युवकों पर ही निर्भर रहती है।

लोकनाट्यों में स्त्रियों के अभिनय के लिये स्त्रियों का प्रयोग वर्यं इसलिये भी है कि वे लोकनाट्यों के श्रोतृपूर्ण और कष्टसाध्य कार्यों के लिये शारीरिक और मानसिक दृष्टि से भी योग्य नहीं समझी गई हैं। रावस्थान के नवाई नाट्य में तो नवाई अभिनैता अपनी स्त्री को उनके द्वारा अभिनीत होने वाले नाट्यों को देखने भी नहीं देते। यदि वे लुच-झिझकर उन्हें देख भी दें तो उसी समय तलवार से उनके गले काट दिये जाते हैं। ऐसी घटनाएँ राजस्थान में अनेक बार हुई हैं और कई नवाईयों को इसी कारण आजीवन

कारावास भी सहना पड़ा है। भवाई लोग अपनी स्त्रियों की सर्वाधिक कद्र करते हैं और उन्हें सोने-चाँदी से भी लादे रहते हैं। उनकी प्रदर्शन-भाषा में वे भाव भी रहती है, परन्तु प्रदर्शन के समय उन्हें अपने खेमों में ही छिपा रहना पड़ता है। वे स्त्रियाँ नाट्य से पूर्व खेमों में ही अपने पतियों की खूब सजावट करती हैं और वेशभूषा तथा धर्तकरणों से उन्हें लादकर सम्पूर्ण स्त्री का रूप धारण कराती हैं। इस भावना के पीछे प्रमुख मत यही है कि रंगस्थली में काम करते समय वे अपनी स्त्रियों को देखकर कामातुर नहीं हो जायें और उनकी अभिनयगतक सदायगी में कमजोरी न पैदा हो। प्रत्येक भवाई कलाकार बीस वर्ष से नीचे की आयु तक ही स्त्री की भूमिका भटा करता है। सब पृष्ठिमे तो प्रत्येक भवाई कलाकार स्त्री-पाट करने के लिये ही इस संसार में अवतरित हुआ है और भवाई नाट्य में इसीलिये स्त्री-चरित्र पुरुषों को अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण होते हैं। बीस वर्ष की आयु के बाद वे पुरुषों का अभिनय अवश्य करते हैं परंतु तब तक तो उनके जीवन का वास्तवी उत्साह समाप्त हो जाता है। बीस वर्ष की आयुतक वह सामान्य जीवन में भी खूब सजाव-श्रुंगार से रहता है और अपने आपको अत्यन्त धार्मिक वेश-भूषाओं से सुसज्जित करता है।

लोकनाट्यों में वास्तव में स्त्रियों का अभिनय स्त्रिनोचित है भी नहीं। किसी भी स्त्री की यह सामर्थ्य नहीं कि वह जाम से लेकर सुबह तक रंगमंच के कण्टसाध्य और पीरपूरण कार्यों को भटा कर सके। मध्यप्रदेश के प्रसिद्ध नाच अभिनेता श्रीमूलू कफोरचन्द का कहना है कि - 'मई हो सो चढ़े माच पर।' माच के काम में स्त्रियों का काम भी मदोतगी और पुरुषार्थ का कार्य है। माच को सज्जातोड़ नाच भी कहते हैं। उसकी मुख्य-प्रदायगी इतनी कठिन और अमसाध्य है कि मामूली कार्य करने वाले के तो हलके छूट जाते हैं। डोलक की गारों पर पदों का द्रुत संचालन और शरीर की हृदयविदारक उछलकूद बड़े-बड़े बहादुरों को धाँवर्यचकित कर देती है। भवाई नाट्य में, माच को साकाश में केंद्र देने के बाद पूरी रंगस्थली का तुफानी चक्कर लगाकर पुनः डोलक के मान के साथ उसे उसी स्थल पर पकड़ लेना, किसी जादूगर का ही काम है। कथकनी, मलनाथ और दसावतार के अभिनेताओं की गगनस्पर्शी और तुफानी उछलकूद किसी मधे हुए और अनुभवही कलाकार का ही काम है। मेवाड़ के गवरी नाट्य में माता राइयों की भूमिका भटा करने वाले पुरुष यदि स्त्री-पाच होते तो गवरी की अनुपधानिक और तुफानी चकरियों में वे कदापि माच नहीं दे सकते थे।

उत्तर प्रदेश की नोटिकियों में कोई भी धार्मिक तथा अनुष्ठानिक विशेषता नहीं होते हुए भी वहाँ रंगमंच पर, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, स्थियों वर्धित नहीं होती। हर तरह से अपने धर्मिनय की सफल सदायगी के आवकृष्ट भी वे दर्शकों की धारों में छटकती है, कारण कि वे न तो सञ्चारिक स्थियों की और न कुञ्चारिक स्थियों की भूमिका को वास्तविक रूप में प्रस्तुत कर सकती है। नोटिकियों में स्वभाव से ही स्त्री-पार्श्वों के लिये हल्के-फुल्के परसंचालन की व्यवस्था पहले से ही है। फिर भी दर्शक यह नहीं चाहते कि स्थियाँ ही स्थियों की भूमिका सदा करें। वे चाहते हैं कि स्थियों का धर्मिनय करने वाला पात्र बिना संकोच के वे सभी स्थियोचित भाव बतला सके जो धामतीर से एक स्त्री भी नहीं बतला सकती। यही कारण है कि नोटिकियों में स्थियों का प्राधुनिक प्रयोग प्रायः असफल ही रहा है। रात-रातभर धर्मिनय जनसमुदाय के समुल्लसित निरन्तर नाचते रहना और महीनों अपने समस्त परिवार से छलग होकर दिन-रात एक गाँव से दूसरे गाँव को घटकते रहने का कार्य किसी हाजत में स्थियों के हाथों में छोड़ देना जतरे से खाली नहीं है। यक्षनाट्य, कचकली, विविधिया, लावली, माच, तमाशा, दशावतार आदि में अनेक बार स्थियों के उपयोग की दृष्टि से प्रयोग हुए परन्तु वे प्रायः असफल रहे हैं। कारण यही है कि इन नाट्यशीतियों की गमनधुम्बी उल्लसकृष्ट तथा भयंकर जालें उनके लिये धर्मिनय निज हृद है और गायन में भी उनकी आवाजें पुरुषों की तरह कैल नहीं सकती हैं।

लोकनाट्यों में प्राधुनिक नाट्यों की तरह रंगमंचीय व्यवस्था, पोशीदा कपड़े पहनने की सुविधा, दर्शकों से दूर दिविया जाले रंगमंच, किसी भी प्रकार के विजलबाधा से मुक्त होकर काम करने की सहूलियत नहीं रहती। उनमें दर्शक-प्रदर्शक बहुधा मिलेजुले ही काम करते हैं। धनौपचारिकता के बातावरण में एक-दूसरे में विशेष भेद भी नहीं रहता। स्त्री-पार्श्वों के लिये यह धनौपचारिक स्थिति अनुकूल नहीं होती। वेशभूषा, हावभाव, मुकाबलिया, मुलकर काम करने की स्वतन्त्रता आदि की दृष्टि से लोकनाट्यों का यह समस्त बातावरण स्त्रीमुल्लस सज्जा और मानमर्मापाशों के लिये अनुकूल नहीं है।

लोकनाट्यों में प्रतीक, धतिरंजना, कल्पना तथा दर्शकों की भूमकृष्ट का आधार विशेष रहता है। जहाँ महल नहीं हैं वहाँ भी महलों की कल्पना करनी पड़ती है। जहाँ जंगल नहीं हैं वहाँ केवल एक डाली को ही जंगल मान लेना पड़ता है। जहाँ एक व्यक्ति, पुरुष की भूमिका भदा करते हुए, एक चादर अपने करीर पर डालकर हावभाव करने लगता है उसे भी स्त्री समझ लिया जाता

है, वहाँ किसी सड़के या युवा-पुरुष को स्त्री की भूमिका सदा करते हुए स्त्रियोजित सभी युक्तों से सम्पन्न मान लेना बिल्कुल ही कठिन नहीं है। यदि वह पुरुष माने में निपुण, श्रुत्य में पारंगत है और अपने धर्मिनय में दर्शकों पर समिट छाप छोड़ता है तो उसका बीड़ा बेहरा और बेटील बारीर भी दर्शकों को आकर्षक लगने लगता है। उस भावोद्देक की वरम स्थिति में वे इन पुरुष-पात्रों में आत्यन्त सुन्दर कोमलाग्निनी स्त्री के दर्शन कर लेते हैं। वह पुरुष-पात्र भी अपनी अद्वितीय धर्मिनयपटुता के कारण एक स्त्री-पात्र की तरह ही लोकप्रियता अर्जित कर लेता है।

लोकनाट्यों में स्त्रियों को रंगमंच पर नहीं लाने का एक कारण यह भी है कि कहीं किसी का ग्राह्य्य जीवन नहीं बिगड़ जाय। बहुधा लोकनाट्यों में काम करने वाले अधिकांश पात्र दीन दुनिया से बेफिक्र रहते हैं। उन्हें व्यवसायिक मंडलियों में गाँव-गाँव घूमकर प्रदर्शन देने पड़ते हैं, अतः वे सदा ही जनता की भाँषों के तारे बने रहते हैं। समस्त पारिवारिक मूल ही इनका धर्मण में तथा मंडलियों के जीवन में निहित रहता है। स्त्री-कलाकारों को इन मंडलियों में रखने से स्थिति और भी अधिक बिगड़ सकती है। इन मंडलियों के कारण जब दर्शक समुदाय ही के पारिवारिक जीवन क्षत-विक्षत हो सकते हैं तो स्वयं प्रदर्शकों के पारिवारिक जीवन का कहीं निचाँह हो सकता है? मध्यप्रदेश के माच किसी समय सार्वजनिक जीवन के लिये सतरा बने हुए थे। इन माचों से प्रभावित होकर अनेक स्त्रियाँ घर छोड़कर माच वालों के साथ भागती हुई नजर आई हैं। माच मंडलियों के पीछे पुलिसवालों की सदा ही धाँसि सगी रहती है। सामाजिक और श्रृंगारिक नाट्य प्रस्तुत करने वाली मंडलियों के नैतिक स्तर बहुत ऊँचे नहीं होते। धार्मिक भावना के प्रतिपादन के अभाव में उन्हें अपने श्रृंगारिक और व्यंग्यप्रधान प्रसंगों से जनता को बचि को पकड़े रहना पड़ता है। धार्मिक नाट्यों के संभिल उन्देशों के अभाव में श्रृंगारिक भावनाएँ अत्यधिक मनोरंजन-कारी होती हैं तथा जनता की श्रृंगारिक प्रवृत्तियों को उभारती हैं। यही कारण है कि धार्मिक मंडलियों से कहीं अधिक समस्याएँ सामाजिक और श्रृंगारिक नाट्य प्रस्तुत करनेवाली मंडलियों की हैं। आधे दिन घर छोड़कर स्त्रियों के भागने के उदाहरण सामने आते हैं। इसलिये राष्ट्रीय दृष्टि से भी स्त्रियों का लोकनाट्यों में प्रवेश उचित नहीं समझा गया है। आधुनिक ढंग के नाटकों में स्त्रियों के प्रवेश की छुट इसलिये भी दे दी गई है कि वे नाटक अत्यन्त सम्म्य तथा निर्वाचित ढंग से होते हैं और धर्मिनेताओं को लोकनाट्यों के धर्मिनेताओं की तरह सुनकर घुमना तथा काम नहीं करना पड़ता।

एक विशेष बात यहाँ ध्यान देने योग्य यह भी है कि जहाँ लोकनाट्यों में अपनी-अपनी भूमिकाओं की अदायगी का सवाल आता है वहाँ स्त्री-पुरुष का भेद प्रायः लगभग सा होता है। गीतनृत्यों की तीव्रतम शैली दोनों ही प्रकार के पात्रों पर समान रूप से लागू होती है। उनकी अदायगी की शैली भी दोनों ही के लिए एक समान है। अतः किसी स्त्री या पुरुष-पात्र के लिए अभिनय संबंधी कोई विशेष अन्तर नहीं रहता। परम्परा से दर्शकों की कृति इस तरह से रुढ़ हो गई है कि उसमें कोई भी परिवर्तन संभव नहीं है। जब तक राशि को बुलन्द आवाज से नहीं गावें, तीव्रतम गति से नहीं नाचें तब तक समस्त नाटक का रंग पीका ही रहता है। रंगमंचीय अभिनय में पात्रों द्वारा अभिव्यक्त किये हुए गीतनृत्यों के अलावा लगभग सभी रूप-विधान की कल्पना दर्शकों को स्वयं करनी पड़ती है। इन नाट्यों में नाट्यलेखक, गीतगायक और नर्तक का भाग सर्वोपरि रहता है, जो रंगमंचीय परिस्थितियाँ, परिधानावली, वेष्टभूषा, हावभाव, नाक-सज्जा, रूपस्वरूप की समस्त कल्पना दर्शकों पर ही आधारित रहती है। अतः पात्रों के बुलन्द और मुरीले गले और उनके द्रुतगामी पदसंचालन ही से उनका मतलब रहता है, जो सभी बातों की पूर्ति से अपनी उर्वर कल्पना द्वारा कर लेते हैं। जिवावाटी के चिड़ावा कथाओं में ५० वर्षीय उड़ियल दूल्हिया कुछ ही वर्ष पूर्व तक हीर-राधा नाट्य के प्रदर्शन में सुन्दर हीर की भूमिका अदा करता था। उसकी अदायगी की समानता करनेवाला राजस्थान में आज तक भी कोई नहीं जन्मा है। राजस्थानी लोकनृत्यों में स्त्री की भूमिका अदा करने वाले पुरुष-पात्र बहुधा अपना मुँह झूँट से ढककर ही रंगमंच पर उतरते हैं। इसलिए हाड़ी भूँछ का प्रश्न तो आसानी से हल हो जाता है। राजस्थान में वृकि ग्राम-नौर से परदे की प्रथा है इसलिए झूँट में रंगमंच पर उतरने वाले से पात्र अस्वाभाविक नहीं लगते। हीर-राधा के अभिनय में ५० वर्षीय दूल्हिया अब हीर बन कर रंगमंच पर उतरता था और अपनी अत्यंत यमसंयुक्त गायकी और नृत्य-गरिमा से दर्शकों पर छा जाता था तो दर्शक ५० वर्षीय उड़ियल दूल्हिया की कल्पना नहीं करते। उनके कल्पनावलोक में अत्यंत कमनीय मोड़पी हीर की मध्य मूर्ति प्रत्यक्ष रहती थी।

भारतीय लोकनाट्यों में नारी का प्रवेश यदि कभी हुआ भी तो वह समस्त नाट्य-परम्परा को बदलकर हो होगा। लोकनाट्यों की प्राचीन पृष्ठभूमि तथा वीरवन्दरिमा को ध्वस्त करने हुए भारतीय नारी अभिनेता के रूप में लोकनाट्यों में कदाचित् कभी भी प्रवेश नहीं पा सकेगी। यदि लोकनाट्य अपने

येष गुरुओं को त्याग कर अभिनेय गुरुओं को धनदाने लो वह कभी भी लोकनाट्य नहीं रहेगा । दक्षिण भारत की कबकली नाट्यशैली, जो कभी अत्यंत प्रबल तथा सशक्त लोकशैली थी, आज अभिनेय गुरुओं के कारण अपना लोकपक्ष ली बैठी है और जासूसी नाट्य में गुमार हुई है । जिन लोकनाट्यों में हस्त, घोड़ा, कटि आदि मुद्राओं से गीत तथा वाचनविहीन भावाभिव्यक्ति की परम्परा प्रविष्ट हुई है, वे अब तीव्रगति से जासूसी नाट्यों में रूपांतरित हो रहे हैं, साथ ही शिष्यों का प्रवेश भी उनमें अब कर्म नहीं है ।

लोकनाट्यों के दर्शक

मनोरंजनार्थक प्रदर्शनों की प्रायः सभी पसंद करते हैं तथा उनके लिए किसी विशेष प्रकार के दर्शकसमुदाय की आवश्यकता नहीं होती । परन्तु लोकनाट्य ही ऐसा विशिष्ट मनोरंजन है जिनमें किसी विशेष प्रकार के दर्शक-समुदाय की आवश्यकता होती है । लोकनाट्यों के प्रदर्शक और दर्शक विशेष प्रकार के होते हैं । वक्ष्य से ही उन्हें नाटक करने और देखने का शौक होता है । उनमें विशेष प्रकार के संस्कार पड़े हुए होते हैं । वे नाटक उनके जन्मभरण के साथी हैं तथा उनके साथ उनकी विशेष आत्मीयता है । दर्शकों की सदा ही यह आकांक्षा होती है कि उन्हें नाट्य-प्रदर्शन के समय कभी भी रंगमंच पर चढ़कर अभिनय करने का अवसर प्राप्त होगा । रंगमंच पर काम करनेवाले किसी मके हुए अभिनेता को विधाय देने का कार्य दर्शकवर्ग ही करते हैं । कोई भी उस्ताही दर्शक इस महत्त्वपूर्ण काम को करने में अपना गौरव समझता है । जब वह रंगमंच पर चढ़ता है तो जलता तुमुन करतलछवि से उसका स्वागत करती है । उस्ताह और सहानुभूति की इन छड़ियों में इस स्थानान्तरित अभिनेता के कमजोर अभिनय में भी जनता एक उत्कृष्ट अभिनय की कल्पना कर लेती है । कलाकारों का यह आदान-प्रदान लोकनाट्यों की अत्यन्त स्वस्थ परम्परा है जो दर्शक-प्रदर्शक के बीच प्रगाढ़ आत्मीयता कायम रखती है । लोकनाट्यों के दर्शक हाँकी या फुटबाल मैच के उन दर्शकों के समान हैं जो अपने दल को विजयी बनाने के लिए प्रोत्साहन और प्रेरणास्वरूप करतलछविर्पा करते रहते हैं और खेल भी समाप्त तक जिनकी नज़रें उनी रहती हैं और ऐसा अनुभव करते हैं कि जैसे वे स्वयं क्रीड़ांगण में खेल रहे हैं ।

लोकनाट्यों के दर्शकों की ये मनोभावनाएँ बरसों में तैयार होती हैं । निरन्तर नाट्य देख-देख कर वे उनकी गहराई तक पहुँच जाते हैं और उनकी बृत्तियाँ उनके अनुकूल बन जाती हैं । कोई नव श्रामानुक इन लोकनाट्यों को

पसन्द नहीं कर सकता । बिना गहरी सहानुभूति और समझ के उसे ये नाट्य व्यक्तित्व प्राथमिक लगते हैं । यह भी मार्क की बात है कि इन नाटकों में जास-दर्शकों की संख्या बहुत ही कम रहती है क्योंकि जनका मानसिक स्तर उन्हें समझने के लिए पर्याप्त नहीं होता और न उन नाट्यों की अत्यधिक सम्बाई के धन्दर से कोई सार निकालने की उनमें क्षमता रहती है । माता पिता स्वयं भी अपने बच्चों की इन नाट्यों से दूर रहते हैं ।

इन नाट्यों के प्रति दर्शकों की रुचि इसलिए भी तीव्र बनी रहती है कि उनके धारणीयजन, नाती, पोते, सने, सम्बन्धी तथा मित्र उनमें काम करते हैं । ऊन्हीं के घरों की पोशाकों तथा जेवरों का उनमें प्रयोग होता है । ऊन्हीं के घरों की छतों, झरोखे तथा छट्टासिकाएँ उन नाट्यों की विविध रंगस्वनिर्वा बनती हैं । सामुदायिक नाट्यों में इस प्रकार उत्साह की पराकाष्ठा रहती है कि जनता बिन मंगे ही अपने घरों से श्रेष्ठतम पोशाकों लेकर नाट्यस्थल पर जाती है । यदि कोई उनका धारणीय कलाकार ठीक पोशाक पहिन कर काम नहीं कर रहा है तो चलते नाट्य ही में वे उसकी पोशाक बदल देते हैं । उत्तर प्रदेश की रामलीलाओं और बंगाल की यात्राओं में तो धार्मिक पात्रों की समस्त पोशाकें दर्शकों द्वारा ही भेंट की हुई होती हैं । चलते प्रदर्शन में अनेक पुष्पें तथा धन-परिधान सिरोपाव के रूप में भगवान् को समर्पित किये जाते हैं ।

दर्शकों में सभी लोकनाट्य संस्कारवत् ही प्रविष्ट होते हैं । कोई नया नाट्य वे बर्बाद नहीं करते । जिस तरह जनता के जीवन में होली, दिवाली, दशहरा जैसे त्यौहार बृहद् अनुष्ठान के रूप में प्रवेश करते हैं और उनके साथ उनकी भावनाएँ जुड़ जाती हैं, उसी तरह ये लोकनाट्य भी उनके जीवन में महान् अनुष्ठान के रूप में प्रवेश करते हैं, चाहे वे व्यवसायिक नाट्य हों क्यों न हों । दर्शकों की सदा ही यह दृष्टि रहती है कि ये नाट्य गाँव की घनी बस्ती में ही हों और गाँव के बीचों बीच घनेको घरों से घाबूस कोराहों पर ही उनके मंच बने ताकि उनके घरों के बज्रदर, झरोखे, पांगन तथा उनकी समस्त सामग्री नाटकों में काम आ सके और उनका घर ही उनका रंगस्थल बन सके ।

जैसे किसी भोजन-अभोजन के शीघ्र संस्कारवत् कोई विशेष स्वाद रहता है वी जन्म से ही जूझन पर चढ़ जाता है, उसी तरह का स्वाद दर्शकों में इन नाटकों के प्रति भी होता है । प्रत्येक क्षेत्र के नाट्य-स्वाद असम-अलग होते हैं । वहाँ के बेल-बिन्दास, रहन-सहन, नान-पान, धाकार-विचार तथा गीत-नृत्य के धाकार-प्रकार और धुनों में विशेषता रहती है । उनके प्रति

वहीं की जनता का लगाव रहता है। वहीं के लोकनाट्यों की बदौलती में भी क्षेत्रीय विशेषताएँ होती हैं, एक विशिष्ट प्रकार का स्वाध होता है जो उसी क्षेत्र के लोगों की विशेष पसंद होता है। अतः दर्शकों की मनोवृत्ति भी उसी के अनुकूल बन जाती है। सामाजिक और सामुदायिक नाटकों की तो दर्शक हर माने में अपने अनुकूल बना लेते हैं परन्तु व्यवसायिक नाट्यमंडलियाँ भी इस बात की प्रती प्रचार जानती हैं। उनमें इतने सहजबुद्धि कलाकार होते हैं कि वे अपने नाटकों में क्षेत्रानुकूल ही वैशेषताएँ पहिनाते हैं और उन्हीं की धुनों में अपने गीत गाते हैं।

लोकनाट्यों के प्रदर्शनों की घाटे की रीति में बहुधा वे ही दर्शक बैठते हैं जिनकी अभिनेता खुद जानते हैं। यह ज्ञान-पट्टिबान और मित्रता इन प्रदर्शनों को जानदार बनाती है। अभिनेता यदि दर्शकों से पूर्व परिचित न हों तो प्रदर्शनों में जो प्रेक्षक-अभिनयीकरण (Public Participation) का बड़ा रहता है उसमें जनता रूचिता रह जाती है। पहले प्रदर्शनों में प्रदर्शक दर्शकों को संबोधित करता है तथा उनकी तरफ़ केन्द्रित होकर अनेक बात-संवाद करता है। दर्शक-प्रदर्शकों का यह पारस्परिक तारतम्य मूल नाटक को घाघात पहुँचाने बिना ही अभिनय का जाल बुँधता रहता है। कभी-कभी इसी आरवीयता के कारण अभिनेता एक पद का उपचारण करता है और दर्शकमण्डल मूल पदों में ही उनका जवाब देते हैं। इस तरह प्रश्न-उत्तर की भड़िया लग जाती है तथा लोकनाट्यों का कलेवर भी बढ़ता जाता है। सामुदायिक नाटकों के अभाव में नौटंकी, मान तथा राजस्थानी क्लासों के व्यवसायिक स्वस्वों में यह परम्परा अत्यंत स्वस्थ रूप धारण कर चुकी है। नौटंकीयों की मायकी तो इसी तरह रात-रात भर बढ़ती जाती है। अभिनेता जो पद नहीं गाते वे दर्शक पाकर सुना देते हैं और पद-पद पर उनके लोकप्रिय गीतों की रीतियों में अभिवृद्धि होती जाती है। राजस्थान तथा भारत के तुर्राई कलाओं के क्षेत्रों की रचना तो प्रेक्षक-अभिनयीकरण की परम्परा से ही होती है। लोकनाट्यों की इस विशिष्ट रचना-विधि की समझ बिना तथा उन नाट्यों में दर्शकों का कितना सक्रियता भी योग है, इनकी जाने बिना कोई भी सामान्य दर्शक इन नाट्यों का मजा नहीं ले सकता।

इन नाट्यों के वास्तविक दर्शक वे ही होते हैं जिनमें कई दिनों तक रात भर जागने और दिन भर काम करने की आवश्यक होती है तथा जिन्हें समस्त नाटक कष्टमय पार रहता है। नाट्य की समाप्ति पर जब भारती फिरती है तो

के खपा, पैसा, सोनेचांदी की धंगुटियाँ बाजी में रखने की तैयार रहते हैं। कई दशक इन नाटकों के इतने रसिक होते हैं कि माध्यमधर्मियों के साथ-साथ एक स्थान से दुनारे स्थान तक चलते ही रहते हैं। बंगाल की जायाधों में छात्र से १० वर्ष पूर्व धार्मिक भक्तजन धार्मिक अनुष्ठान के रूप में साथ-साथ चलते थे। जब इन जायाधों का यह मायात्मक रईसों और धनिकों द्वारा आश्रय पाकर केवल माय व्यवसायिक मंडलियों का रूप ही रह गया तो उसके साथ ही उसका धार्मिक स्वकन भी नष्ट हो गया और दर्शकों का समाज भी उससे धीरे-धीरे कम होता गया। बाद में बंगाल में १८ वीं शताब्दी में ऐसी परम्परा चल पड़ी कि स्त्री-पार्श्वों का सम्मिलन भी स्थिर हो करने लगी। शिक्षित और धार्मिक समाज को पुष्पाँ का स्वीकृत करना नहीं इसलिए केवल मनोरंजनार्थ ही स्थिर जायाधों में प्रविष्ट होने लगीं। इस प्रवाह से जायाधों का रूपा-वर्ण धार्मिक स्वकन भी खत्म हो गया और जायाधों केवल कुछ धनाढ्य लोगों के मनोरंजन का साधन बन गई। प्रदर्शक और दर्शकों के बीच जो पावन संबंध पहले विद्यमान था वह भिन्न हो नष्ट हो गया तथा धार्मिक भक्तजनों तथा दर्शकों की रूचि इनसे हट गई। जाया का एक स्वकन कीर्तनिका है जो केवल भक्तजनों द्वारा ही प्रदर्शित होता है। इसमें भक्तदर्शक अपने को कीर्तनियों का एक संग ही मानते हैं और प्रदर्शकों के साथ ही भावोद्भूति में गले गांधे हैं; परन्तु १९ वीं शताब्दी में कीर्तनियों का स्वकन भी व्यवसायिक हो गया और दर्शक स्वयं इस बीबी से भ्रष्टा करने लगे।

उत्तर प्रदेश की धनुषानिक रामलीलाधों में तो दर्शकवर्ग परिस्थिति के अनुसार स्वयं ही नाट्य के संग बन जाते हैं। शीता-स्वयंवर में दर्शक ही जनकपुरी के समास होते हैं। राम की बरात में समस्त दर्शक बराती बनकर जनकपुरी को प्रस्थान करते हैं। भगवान राम की वातरतेना में वे ही दर्शक बंदरों के केहरे लगाकर लंकापुरी पर भावा बोमते हैं तथा लंका-विजय के उपरान्त भगवान को शीता लवमण सहित अयोध्या में लाते हैं। जिस नवरी में यह शीला स्वी जाती है उसके समस्त निवासी अयोध्यावासी बनकर अपने घरों में दीपक लगाकर भगवान का स्वागत करते हैं। काशी नरेश की रामलीला में दर्शक-प्रदर्शकों का विविध योग भाव भी देखा जा सकता है। रामस्थान के गुरा कलंगी के लोगों में भी दर्शक नाटक में बहुत ही महत्त्वपूर्ण भाग धरा करते हैं। मुन्दावन की रामलीलाधों का दर्शक परम भक्त होता है। वह राम के राजाकुमार को भगवान का घमेली रूप समझता है। राम समाप्त होने के उपरान्त दैनिक जीवन में भी वह इन स्वकनों की भक्तिपूर्वक धारणनय करता

है। मध्यप्रदेश के माच-दर्शक माच-प्रदर्शकों को अपना परम गुरु मानते हैं। दर्शक ही प्रदर्शक बन जायें, इसकी कल्पना माचों में नहीं की जा सकती। दर्शक माच-प्रदर्शकों का खूब सम्मान करता है परन्तु किसी भी परिस्थिति में वह उनके प्रतिशय कठिन और कष्टसाध्य काम को घटा नहीं कर सकता। अनेक दर्शक इन माच-प्रदर्शकों की अद्वितीय कला से प्रभावित होकर उनके दर्शारों पर चलते हैं परन्तु वे कभी भी माच-प्रदर्शक बनने के योग्य नहीं बनते। दक्षिण भारत के लगभग सभी लोकनाट्यों में दर्शक-प्रदर्शक सम्बन्ध इतना प्रगाढ़ नहीं है क्योंकि वहाँ के लगभग सभी लोकनाट्य व्यवसायिक बन गये हैं।

आमतौर से सभी भारतीय लोकनाट्यों में दर्शकगण नाट्यावलोकन के लिये रमस्वनी पर जाते हैं; परन्तु भारत के बहुरूपी नाटक ही ऐसे हैं जो स्वयं दर्शकों के पास जाते हैं। दर्शकगण अपने-अपने घरों और दुकानों पर अपने काम में व्यस्त रहते हैं और वे बहुरूपी नाटककार स्वांग बनाकर घर-घर और दुकान-दुकान पर अपनी लीलाओं का प्रदर्शन करते हैं। वे लीलाएँ कई दिनों तक चलती रहती हैं और प्रत्येक दर्शक के सम्मुख एक ही दिन में बार-बार प्रदर्जित होती हैं। इस तरह अनेक लीलाएँ महीनों तक चलती हैं और उनकी समाप्ति पर अपने दर्शकों से वे पर्याप्त इनाम प्राप्त करती हैं। दर्शकों के इस विभूषण समुदाय की विभिन्न रुचियों को वे बहुरूपिये खूब जानते हैं। अतः प्रत्येक दर्शक के सामने इनका एक ही अभिनय विविध रूप ग्रहण करता है। दर्शकों की इस विभिन्नता ने इन बहुरूपियों की अतिजय चतुर और मुणी बनाया है। अपनी साक्षरपंजनक कला के माध्यम से वे अपने दर्शकों पर अतिशय कटाक्ष करके भी लोकप्रियता अर्जित करते हैं।

महाराष्ट्र के वरपरगत तमाछे भी किसी समय दर्शकों के दरवाजों पर किरा करते थे और एक ही रात में उनका मनोरंजन करके घन घोर कीर्ति दोनों ही प्राप्त करते थे। तमाछे के दर्शक सभी भी बड़ी रुचिपूर्वक इन तमाछों को देखते हैं और किसी भी शर्त पर उनके साथ स्वयं नाचने भी लगते हैं। उनका कोई विशेष स्वकम नहीं होता। तमाछे का स्नेह जन्म से ही उनके साथ चलता है तथा तमाछों के साथ ही वे अपना स्थान भी बदलते रहते हैं।

लोकनाट्यों के दर्शकों पर किसी प्रकार का धारोपण कारगर नहीं होता। प्राधुनिक नाट्यों में टिकट लगाकर जो दर्शकों को प्रविष्ट करने की पद्धति है वह लोकनाट्यों में नहीं चल सकती। टिकट छरीद कर नाटक देखने जाना दर्शक अपना और अपना समझता है, जैसे वह अपनी ही घरोद्वर को पैसा

सूच्य करके पा रहा हो। वैसे धनीगणारिक रूप में दर्शक इन नाट्यों की तैयारी में सीकड़ों रूपमा सूच्य करते हैं परन्तु टिकट खरीदकर प्रदर्शन देखना इनको कभी नहीं रुचता। संसार में यही एक नाटक-प्रणाली है जो बिन पैसा सूच्य किये देखी जा सकती है। नाट्य की प्रदायगी को दर्शक-प्रदर्शक कभी भी पैसों से नहीं धाकते। ध्वन्यात्मिक मंडलियाँ भी आधिक दृष्टि से अपने दर्शकों पर ही निर्भर रहती हैं; परन्तु दर्शक यह कभी नहीं चाहेंगे कि यह रकम उनसे भी टिकटों के रूप में वसूल की जावे। लोकनाट्यों के शौकीन दर्शक अपनी तरफ से अधिक से अधिक सूच्य करके हज़ारों की निःशुल्क दिखाने में अपना गौरव समझते हैं। अतः लोकनाट्यों का वास्तविक दर्शक अपना हृदय देकर नाट्य देखता है, पैसा देकर नहीं। नारतचर्य के जो नाट्य टिकटों से प्रदर्शित होते हैं वे शुल्कप्रायः ही हैं। बिना टिकट जहाँ नाट्य होते हैं वहाँ चाहे दर्शकगण अपनी तरफ से टिकटों पर एक भी पैसा सूच्य न करते हों परन्तु फिर भी लोकनाट्यों की समाप्ति पर वे खाली जेब ही घर लौटते हैं। नाट्य स्वयं में इतने प्रसंग आते हैं जब दर्शकों की जेबों से धनजाने ही पैसा प्रदर्शकों की जेबों में जाने लगता है। भावोद्रेक की यह परम स्थिति बिरले ही आभ्युत्थानियों को प्राप्त होती है। इस तरह श्रद्धापूर्वक जमा किया हुआ धन नाट्य की समिवृद्धि के लिये ही प्रयुक्त होता है।

लोकनाट्यों की विविष्ट संगीत तथा नृत्यपद्धति

साधारणतया दैनिक जीवन के प्रसंगों में गाये जाने वाले नृत्यगीत लोक-नाट्यों में प्रयुक्त होनेवाले गीतनुत्यों से बिल्कुल निच होते हैं। इन गीतोंकी बन्दिशें तथा शब्दरचनाएँ एक दूसरे से बिल्कुल अलग होती हैं। दोनों के गायक-नर्तक भी अलग-अलग होते हैं। रंगमंच पर नाट्यप्रदर्शन के समय गानेवाला कलाकार साधारण जीवन में उठी गीत को फटे बाँस की तरह गाता है जब कि उसकी रंगमंचीय प्रदायगी अत्यंत भवुर ढंग से होती है। इसी तरह साधारण दैनिक जीवन में छपर-छपर धनके साने वाला दुर्बल कलाकार जब रंगमंच पर उतरता है तो सीर की तरह नाचने-गाने लगता है। इन कलाकारों का कहना है कि रंगमंच पर उतरते ही नाटक की सरस्वती उनकी बिह्वा पर बैठ जाती है। गीतों की रचना में भी सुवादबहून की अद्वितीय शक्ति होती है। चूँकि हज़ारों दर्शक इन नाट्यों को देखते हैं और उनमें ध्वनिविस्तारक यंत्र का प्रयोग नहीं होता है इसलिये इन गीतों की स्वररचनाएँ अधिकांश तार सप्तक ही में घुमती रहती हैं। वे इस तरह निर्मित होती हैं कि उनमें स्वर-नुपुन कम

होता है तथा संवादबहान की शक्ति अधिक होती है । ये गीत इन लोकनाट्यों में प्रश्नोत्तर के रूप में प्रयुक्त होते हैं । इन गीतों में स्वर-ताल का प्रयोग नहीं होता और वे सीधे दर्शकों के मन पर तीर की तरह चुमते हैं । ये गीत रंगमंच पर ही रहते हैं और उनकी यदि नाटक से सम्बंध करके गाया जाय तो वे बहुत ही कीड़े लगते हैं । इन गीतों में भी विविध रसों के अनुसार बंदिशें होती हैं । क्रोधयुक्त एवं आवेगपूर्ण संवादों में इन गीतों की स्वररचनाएँ गेयप्रणाली की छोड़कर तालबद्ध गद्यप्रणाली में कतर जाती हैं जिनमें ताल-स्वर अवश्य होते हैं परन्तु गाते समय ऐसा प्रतीत होता है जैसे केवल शब्दोच्चार ही रहा है । इसी प्रकार कल्याणपूर्ण प्रसंगों के गीतों की बंदिशें भीमी और चक चलने वाली झूमरा, तेवरा, दीपधन्वी जैसी तालों में ही बंधी रहती हैं । विलाप के गीतों में कोमल स्वरों की प्रधानता रहती है और बहुधा पीलू, सोहनी तथा कालीगढ़ा रागों की छाया से वे आवृत रहते हैं । ये विमुक्त लोकगीतों में ही गाये जाते हैं परन्तु उनकी बंदिशों का प्रभाव अनुराग को रुला-रुला कर छोड़ देता है । उनकी लय इतनी मंदगति में होती है कि कभी-कभी नक़्कारा, डोलक और तबले को संगत बंद करनी पड़ती है । साधु-संतों के गीत भी इसी तरह नान्त रस संयुक्त होते हैं और इनकी बंदिशें भी मर्म को स्पर्श करती हैं । राग-रंग, हृष्य-उत्साह के लक्षणों में ये गीत अपनी कलात्मक पराकाष्ठा तक पहुँच जाते हैं । गीत-लय की मस्ती में स्वर-ताल की प्रतिस्पर्धा चलने लगती है और संवादों की लम्बाई भी बढ़ती जाती है । ये गीत दमती हुई गीतों में गुमार होते हैं ।

नाट्यगीतों के स्थायी अंतरे बहुधा एक दूसरे में निहित रहते हैं तथा स्पष्ट तौर से कभी भी बाहर नहीं आते । इनकी धुनें लयप्रधान होती हैं । गीत का प्रथम चरण समाप्त होते ही अभिनेताओं के पाँव धिरकने लगते हैं और वे अपनी पदचार्चों से अनंत जोलों की सृष्टि करते हैं । उस समय नावो-टिक और उस्ताद के वातावरण से लय-नास संबंधी अनेक उत्कृष्ट कल्पनाएँ साकार होती हैं जिनका नास्तर्भीय संगीत या गुरु से कोई संबंध नहीं रहता । कभी-कभी ये कल्पनाएँ साजिन्दों तथा विशिष्ट कलाकार की प्रतिभा पर ही निर्भर नहीं रहती बल्कि समस्त नाट्यमंडल ही अपनी अद्वितीय कल्पनाओं में धिरक उठता है । राजस्थान के गवरी नाट्य में प्रत्येक प्रसंग के बाद समस्त कलाकारों की एक अद्वितीय गम्मत होती है जिसे समस्त नाटक की टेक या स्थायी समझी चाहिये । इस टेक में सब कलाकार मंडल व थाली की भँकार पर अद्वितीय ध्वन्यभिमाओं की सृष्टि करते हैं । गवरी नाट्य की यह सामूहिक गम्मत समस्त नाटक की प्राण है तथा उसका विशेष स्वरूप निर्धारित करती है ।

मध्यप्रदेश के माच तथा उत्तर प्रदेश की गोंडकियों में यह टेक अद्वितीय पद-संचालन तथा जोलक-समाह्वान-वादन में परिणत हो जाती है। टेक के समय नाट्य के मूलवीथ या नृत्य कहीं धरे रह जाते हैं और कलाकार तथा वाद्यकार की सहज उपज ही सर्वोपरि रहती है। महाराष्ट्र के तमाशे में यह टेक तमाशे की नर्तकी को अपने कलाप्रदर्शन की पूर्ण स्वतंत्रता दे देती है और उसे अपने नृत्य-गीत-प्रदर्शन द्वारा पूर्ण अभिनीत समस्त नाट्यप्रसंग को सार रूप प्रस्तुत करने का अवसर मिल जाता है। भवाई तथा राजस्थान की राजघारियों में यह टेक जोलक की अद्वितीय चाल पर कलाकारों को समस्त प्रेक्षकश्रेणी में धुनकर नृत्य दिखलाते हुए पुनः मूल रंगस्थल पर आने को बाध्य करती है। कम्पली और बखगान में यह टेक कलाकारों को धरती से उड़-गड़ भर ऊपर उठाने और अपनी अंगजनिमाओं तथा पदसंचालन के अद्वितीय प्रदर्शन का मौका देती है। उत्तर प्रदेश के राम में प्रत्येक प्रसंग की अभ्यास पर यह टेक गोप-गोपिकाओं के बीच कुण्डल को अनेक सामूहिक राम-महाराओं में अपना अभ्यस्कार दिखलाने का अवसर देती है। उक्त समय गोप-गोपिकाओं के बीच कुण्डल अनेक कुण्डल बन जाते हैं। वे कभी गोपियों की बसल में नउठ आते हैं, कभी राधा के गले में गिपट जाते हैं तथा कभी घुटनों के बल समस्त रंगस्थलों का चक्कर लगाते हैं।

गीतों की इस गेयप्रकृति की दृष्टि से मध्यप्रदेश के माच और महाराष्ट्र के तमाशे सर्वोपरि हैं। माच और तमाशों में नृत्य से भी अधिक गीतों की प्रधानता है। अभिनय करते समय नृत्यकार गीत को एक अद्वितीय धुन उठाता है और शीघ्र पर जाकर आलाप बोलता है। ये आलाप बहुधा तीन-चार स्वरों में संवरित होती है और अंत में जाकर किसी एक स्वर पर टिक जाती है। मध्यप्रदेश के माचों में ये धुने रंगतों का स्वरूप धारण करती हैं और 'दोकड़ी', 'इकहरी' और 'अंगड़ी' में इनका स्वयं निरंतरता जाता है। इन टेकों के उपरान्त माचों में आभारण और सरल धुनों में संवादों की व्यवस्था होती है जिनकी रचना दोहाप्रकृति से होती है। प्रत्येक संवाद के बाद फिर टेक दोहराई जाती है। महाराष्ट्र के तमाशों में, जब सुरतिये गा-गा कर दर्शकों का अभिवादन करते हैं, उसके बाद ही नर्तकी सीतल शृंगार में अपने नाट्य-अभिनेताओं के साथ प्रवेश करती है। बहुधा शृंगार में दूरी हुई लावणी की धुन में नर्तकी अपना अमरकार बतलाती है और फिर नाटक के पात्र पचाहा शब्द में संवाद कहते हैं और अंत में नर्तकी पुनः उनकी टेक पकड़कर समस्त नाट्याभिनयिकी को चार चांद लगा देती है।

दक्षिण भारत के गजपान तथा कुचपुड़ी नाट्यों में भी प्रायः वही महा-
राष्ट्र की पद्धति अपनाई जाती है। उनमें एक विशेष बात यह है कि प्रत्येक
अभिनेता गीतों में पद गाता है और उनको संग्रभंगिमाओं द्वारा अभिनीत करता
है। गीत के प्रत्येक शब्द के अर्थ को वह अपने अंगों से अभिव्यक्त करता है।
अभिनेता की यह सूक्ष्म पद्धति भारत के किसी लोकनाट्य में नहीं है। अर्थ
निकालने की इस पद्धति में इन अभिनेताओं का संग-प्रत्यंग काम आता है और
संगों की पूर्वनिश्चित मुद्राओं से वह अर्थ और भी अधिक सार्थक होजाता
है। उत्तर भारत की अन्य सब नाट्यशैलियों में संग-प्रत्यंगों द्वारा अर्थ निकालने
की इतनी सूक्ष्म प्रणाली का प्रतिपादन कभी नहीं होता। उनमें संवाद-गीतों
की समाप्ति पर नृत्य-गीतों की लयवारी में और उनकी पेशीदमियों में अभिनेता
इतने उत्पन्न होते हैं कि कभी-कभी उनका अभिनयपथ दुर्बल हो जाता है।
दक्षिण भारत के प्रायः सभी लोकनाट्यों में नाट्यप्रतिपादन तथा संवादात्मक गीतों
की प्रधानता रहती है तथा नृत्य गौण होते हैं। उत्तर भारत की लगभग सभी
नाट्यशैलियों में गीत और नाच नाट्य को बरा देते हैं और ऐसे प्रमाणात्मक
प्रसंगों को दर्शकों के मनोरंजनार्थ बीच में जाना पड़ता है कि समस्त नाट्य की
आत्मा ही मरने लगती है।

हरियाना के स्वांगों में गीतों की सर्वाधिक प्रधानता रहती है। उनमें
हरियानी गीतों की गंगा बहती है तथा नृत्यों की ग्युनता रहती है। इन स्वांगों
में अधिकांश प्रसंग प्रेमाख्याओं पर आधारित रहते हैं। अतः प्रेम-गीतों की
रचनाएँ उनमें प्रमुख होती हैं। ये गीत दुःखद आवाजों में गाये जाते हैं और
अंत में लम्बी-लम्बी आवाजें उनके साथ जुड़ जाती हैं। अभिनेता एक दूसरे के
साथने दल बनाकर लड़े हो जाते हैं। संवादों में समस्त दल ही गा उठता है।
जिसमें मूलपात्र का पता लगाना बहुत मुश्किल हो जाता है। ये धुनें इतनी
मात्रिक होती हैं कि दर्शक रात-रात भर उनको सुनकर मर्माहत हो
उठते हैं।

उत्तर प्रदेश की रामलीलाओं और कृष्णलीलाओं के गीतों में एक विशेषता
रहती है। वे लोकनाट्य तुलसीदास रामायण और भागवत जैसे ग्रंथों पर
आधारित रहते हैं। अतः इन नाट्यों के गीत अल्प से नहीं रहे जाते हैं। इन
ग्रंथों के प्रति जनता की इतनी प्रगाढ़ श्रद्धा है कि कोई अन्य गीतकार इन नाट्यों
के लिये अल्प से संवाद गीत लिखने की छुट्टा नहीं करता है। ये गीत नाट्य-
पद्धति के अनुकूल नहीं होते हुए भी उन्हें समाज ने अद्यावत्कम्बीकार किया है।

तुलसीकृत रामायण के दोहों तथा चौपाइयों की गायन-विधि नाट्योपित नहीं होने के कारण इनका अर्थ अभिनेताओं द्वारा मंच में उजजायने की परम्परा स्थायी नहीं है जिससे इस समस्त नाट्य-प्रणाली में जान मो सा गई है। राम-लीलाओं में कहीं भी संगीत और नृत्य की प्रधानता नहीं है। उनके रामायण-पाठी का रामायण पाठ ही सर्वोपरि है। रामजीवन संबंधी कथानक समस्त हिन्दू-समाज के लिये सदा का विषय होने के कारण यह लोकनाट्य नाट्य-गुणों के अभाव के बावजूद भी अत्यन्त लोकप्रिय बन गया है। इसकी लोकप्रियता में विशेष स्थलों का दृश्य-निर्माण, पाथों की वेजभूषा तथा कथानक की विविधता ने भार जोड़ लगा दिये हैं। मधुरा सैली की रंगमंचीय रामलीला, जिसका प्रादुर्भाव पारसी नाटक की प्रेरणा से हुआ है, तुलसीकृत रामायण की येन-प्रणाली के साथ अपनी स्वतंत्र गायन-विधि के कारण भी लोकप्रिय बन गई है। इसका मूलपाठ तुलसीकृत रामायण की चौपाई तथा दोहों के माध्यम से होता है परन्तु बीच-बीच में तुलसीकृत गीतावली के रागबद्ध गीतों की गायकी से इस प्रणाली में प्राली का संचार हुआ है। धौलपुर, भरतपुर में पिछले पचास वर्षों में रामलीला की एक विशिष्ट प्रणाली का विकास हुआ है, जिसमें तुलसीकृत रामायण की चौपाइयों को प्रशुष्य रखते हुए बीच की कड़ियों की विशिष्ट गीतों से जोड़ा गया है। इन गीतों में लोकगायकी का एक बहुत ही स्वस्थ स्वरूप परिलक्षित होता है। इस विशिष्ट रामलीला का एक सार्वजनिक संगठन आज भी इन क्षेत्रों में विद्यमान है, जिसके पास पचास वर्ष पूर्व लिखित इस विशिष्ट रामलीला का स्क्रिप्ट (script) है। इस विशिष्ट प्रणाली पर निश्चित ही नोटिकियों और राजस्थानी स्थलों की गायकी का प्रभाव स्पष्ट है। इस रामलीला में लावली के प्रकार में कालिगदा तथा मैरवी की धुनों की विशेषता है। नोटिकियों के बहुरेलबीज के ढंग के छंदबद्ध गीत भी इस रामलीला में प्रचुर मात्रा में प्रयुक्त होते हैं। हाथरस निवासी श्री नत्थाराम के चौबोलों के ढंग के गीत भी इसमें प्रवेश कर गये हैं। राजस्थान के पूर्वी क्षेत्र की इस विशिष्ट रामलीला में निश्चित ही उत्तर प्रदेश की सभी रामलीलाओं की गायनपद्धति का समन्वय हुआ है। भरतपुर की स्थायी रामलीला समिति के भवन में आज भी दसहरे के एक माह पूर्व इस विशिष्ट गायकी में रामलीला के भावी पात्र प्रसिद्ध किये जाते हैं और रामलीला के विविध दृश्यस्थल नगर के चारों ओर निहित होते हैं।

बज की रामलीलाएँ भी प्रसिद्ध भक्तकवियों की रचनाओं पर आधारित रहती हैं। इन लीलाओं का प्रचलन अधिकांश मंदिरों तथा भक्तजनों के प्रोत्सा

में होने के कारण उनका लगान गंडितप्रवरों, आचार्यों तथा शास्त्रियों में बहुत रहा है। इसीलिये इन लीलाओं में शास्त्रीय ध्रुवों, शास्त्रीय नृत्यों तथा शास्त्रीय कथानकों की विवेकी बहती है। प्रसिद्ध भक्तकवि सन्ददास, ध्रुवदास तथा ब्रजबासीदास की रचनाओं तथा गायकी का इन रासों पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। इन लीलाओं की ध्रुव गायकी मुस्लिम घरानों की ध्रुव गायकी से भिन्न है तथा उसके साथ जो रास बाँधे गये हैं, उनकी नृत्यमुद्राएँ कल्पकनृत्य से प्रभावित होती हुए भी प्राचीन नटवरी जैसी का भान कराती हैं। जहाँ रामलीलाओं में नृत्यों का नितान्त अभाव रहा है वहाँ रामलीलाएँ नृत्यगीतों से भरपूर होती हैं। रामलीलाओं के चरित्रनायक भगवान् राम के गम्भीर तथा नीतिज्ञ जीवन के साथ नृत्य मेल नहीं खाते परन्तु भगवान् नटवरकुण्ड की जीवनलीलाएँ नृत्य-प्रधान होने के कारण ये रास भी नृत्यमय हो गये हैं। रासलीलाओं की मुख्यप्रणाली में जहाँ शास्त्रीय नृत्य की छाया है, वहाँ लोकशैली के डाँडिया नृत्य का भी पर्याप्त प्रभाव है। इन लीलाओं के संवादों के साथ जो गीत जुड़े हुए हैं उन पर शास्त्रीय संगीत का प्रचुर प्रभाव होने पर भी उनमें संवादों को परिपुष्ट करने की प्रबल शक्ति है।

रासलीला की एक मुष्ट परम्परा मछिपुर में भी विद्यमान है, जिसके समस्त गीतनृत्य लोकशैली से अनुप्राणित हैं। इसमें मछिपुरी गीतों के साथ मछिपुरी नृत्य की अनुपम छटा मिश्रित साई है। ब्रज की रामलीला और मछिपुर की रासलीलाओं में गीतनृत्य की दृष्टि से कोई साम्य नहीं है। ब्रज की वर्तमान रासलीलाओं में सूरदास तथा अन्य स्रष्टृत्व के कवियों की कवित्तमय गायकी का पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। परन्तु इन गीतों की बंदिशों में कहीं भी अभिनवात्मक पक्ष नहीं है। ये गीत संगीतमंजरी द्वारा अलग से गाये जाते हैं तथा अभिनेता उनके धर्म उसथाता है। प्रत्येक प्रसंग की समाप्ति पर समस्त रासमंडलों सामुहिक रूप से भावती है। चरित्रनायक भगवान् श्रीकृष्ण की लीलाओं में सभी भक्तजन परिचित होते हैं अतः इन लीलाओं के लिये अल्प लोकनाट्यों की तरह अवनम संवादात्मक गीतों की आवश्यकता नहीं होती है। जहाँ संवादों की आवश्यकता होती है वहाँ गद्य का प्रयोग भी प्रचुर मात्रा में होने लगा है।

जंगल की जाड़ाओं में भी संवादात्मक गीतों का नितान्त अभाव होने के कारण अधिकांश जाड़ाएँ सामुहिक नाटकों की तरह गद्य-संवादों में अभिनीत होती हैं। जाड़ाओं का वह पुरातन, धार्मिक तथा नेत्र स्वरूप प्रायः लुप्त हो

हो गया है। धब के जाधारों धलय से लिखी जाने लगी हैं, जिनमें गेयपद्य की प्रधानता रहती है तथा उनके गीतवृत्त-पद्य नाट्य से बहुधा असंबद्ध सा रहता है। वह संवादों का भार बहुत नहीं करता। वह केवल मनोरंजन के लिये ही प्रयुक्त होता है।

भारतवर्ष में गीतवृत्तों की अनुपम बहार जितनी राजस्थान के क्वालों में परिलक्षित होती है उतनी किसी भी जैती में नहीं। राजस्थान के क्वाल नाट्यतत्त्वों से जितने दुर्बल होते हैं उतने ही गेयतत्त्वों से परिपुष्ट हैं। यही कारण है कि राजस्थानी क्वालों में क्वालियों का सर्वोपरि गुण गायन, वादन तथा नर्तन है। मध्यप्रदेश के माच भी लगभग-लगभग इसी धेरी में प्राते हैं परन्तु उनके नाट्यतत्त्व इतने लटकनेवाले नहीं हैं जितने राजस्थानी क्वालों के। भीरा मंगल, डोला-मरवाण, मूमल-महेन्द्र तथा हौर-रौभा के क्वाल तो जैसे गाने के लिये ही रहे गये हैं। लच्छौरामकृत चंदमिलवागिरी तथा रिदमल नामक क्वालों में गेयधुनों की अद्वितीय छटा है। इन धुनों में बिड़ावा के गीतकी-प्रभावित मातृ दुनिया के क्वालों की तरह अर्धप्रधान रंगतों, चौबोलों, दुबोलों, लंगड़ी, इकहरी, दुहरी सबों की घोर विशेष आशङ्क नहीं है। मेवाड़ प्रदेश की रासधारियों में भी, जिनमें भक्त हरिचंद्र, ध्रुव चरित्र, कमली-मंगल आदि क्वाल प्रमुख हैं, इन छंदों की कहीं प्रधानता नहीं है। अग्निता स्वतंत्र रूप से पूर्वनिश्चित तथा परम्परागत धुनों में गाता है और साथ उसकी संगत करते हैं। ये धुनें परम्परागत धुनें हैं जिनकी मर्यादा में इस जैतीविशेष के सभी नाट्य खेल जाते हैं। प्रत्येक जैती की धुनें प्रायः निश्चित ही होती हैं। केवल विषय और कथानक बदलते हैं। ये धुनें यद्यपि संवादबहुत की दृष्टि से विशेष उपयुक्त नहीं होतीं किंतु भी ये मर्यादों होती हैं और गायकों को अपनी कल्पना के विस्तार में पूरी छूट देती हैं। इन धुनों का साजपश मध्यप्रदेश के माचों, बिड़ावा के क्वालों तथा उत्तर प्रदेश की गीतकियों से कहीं सरल और सुगम होता है। इन क्वालों का मुख्यपक्ष भी उक्त लोकनाट्यों से अपेक्षाकृत सरल और दुर्बल होता है। राजस्थान के तुराकलंगी के खेलों में तो मुख्यपक्ष प्रायः ही ही नहीं। उनके गेयपद्य भी बहुत ही दुर्बल है। सारा खेल प्रायः एक या दो धुनों में बंधा रहता है जिन्हें बार-बार सुनकर दर्शक ऊब से जाते हैं। यदि तुराकलंगी का साहित्यिक तथा दर्शनीय पक्ष प्रबल न हो और नाट्य के साधुभाविक गुण चरमसीमा तक न पहुँचें हों तो यह प्रकार नाट्य की दृष्टि से कमजोर विद्य होगा।

लोकनाट्यों में प्रचलित जीवन-व्यवहार तथा जीवनादर्शों का प्रतीकीकरण

लोकनाट्य प्रचलित जीवन-व्यवहार तथा जीवनादर्शों के प्रतीक होते हैं। सामाजिक चिन्तन, आचारविचार, रीतिनीति, निष्ठा तथा पारम्परिक विश्वास लोकनाट्यों में अत्यंत सूक्ष्म रूप में प्रकट होते हैं। नाट्य के कथानक, उनकी घटनाएँ, प्रसंग, पात्र आदि कितने ही प्राचीन कथों न हों, जीवन-व्यवहार की दृष्टि से वे सोलह घाना आधुनिक हैं क्योंकि वे किसी शास्त्र, विशिष्ट परम्परा तथा परिपाटी का अनुशीलन नहीं करते। अतः परम्परा-प्रतिपादन की उनसे आशा भी नहीं रखी जा सकती। उसके संवादनीत पुरातन होते हुए भी नवीन इसलिये हैं कि उनका प्रवाह गंगा की तरह पावन तथा निर्मल है। गंगा सहस्रों वर्षों से इस पावन धरती पर बह रही है परन्तु प्रतिफल उसमें नवीन जल का संचार हो रहा है। इसी तरह जो मौल-संवाद परम्परा से प्रचलित है उनमें प्रतिफल परिवर्तन हो रहा है और चिरनवीन सामाजिक प्रतिमा का चमत्कार उन्हें चमत्कृत कर रहा है। पारम्परिक आदर्श, कथानक, विचारधारा तथा जीवन-व्यवहार का निभाव उनमें विलकुल आवश्यक नहीं है। मौलिक आदर्श और मूलभूत व्यवहार की विशेषताओं का निभाव तो होता है परन्तु उनकी आधुनिक जीवन में उल्लेख की प्रवृत्ति इन नाट्यों में बराबर बनी रहती है।

उदाहरणार्थ परम पावन भगवती सीता अपने पतिव्रत धर्म को निमाने के लिये भगवान् राम के साथ वनगमन करती है। उनके साथ कष्ट सहती है। अपने पति के साथ भारतीय आदर्शानुकूल बराबरी का दर्जा पाती है। उसके हारण पर भगवान् राम विरहव्यथा से व्यथित हो जाते हैं। राम अपनी पत्नी के वापस पर स्वर्णमृग का चर्म लेने के लिये शिकार को जाते हैं परन्तु लोकनाट्यों में वही सीता प्रचलित लोकाचार की दृष्टि से राम के करण दबाती है, कुटिया में राम, लक्ष्मण के लिये भोजन बनाती है, जंगल से कड़े और लकड़ी बीन कर लाती है, कपड़े धोती है, वर्तन माँबती है और प्रतिफल पति से दबकर रहती है। राजस्थानी रासधारियों में सीता राम का पूँछट भी निकालती है, रावण द्वारा हरी जाकर जब वह अशोकवाटिका में निवास करती है तो पति की विरहवेदना से कहीं अधिक उसको यह दर् है कि उसका पता लम जाने पर राम उसको अचक्षु ही पीटेंगे। राजस्थान के इस विशिष्ट लोकनाट्य में रावण के प्रति राम का रुझाव ही दर्शाया गया है जैसा कि किसी धार्मिक दामोदर व्यक्ति का अपनी स्त्री के चुरावे जाने पर होता है। अपनी पत्नी

के हरण पर राम यही भावना व्यक्त करते हैं कि जिस तरह रावण ने मेरी स्त्री का हरण किया है, उसी तरह मैं भी रावण की स्त्री का हरण करूँगा ।

धार्मिक भावनाओं और संस्कारों पर आधारित रामलीलाओं को छोड़कर लगभग सभी रामाधारित लोकनाट्यों में कथाप्रसंग का काफ़ी निमाव होते हुये भी चरित्रचित्रण में लोकाचार की दृष्टि से काफ़ी परिवर्तन दिखाया गया है । रामयुग के सभी पात्र इन लोकनाट्यों में पोशाकें भी वही पहिनते हैं जो आजकल गाँवों में पहनी जाती हैं । यदि वह राजस्थानी लोकनाट्य है और राजस्थानी मंडलियों द्वारा अभिनीत होता है तो सीता उसमें साड़ी, सँह्या पहिनती और चूँचट निकालेगी । राम, लक्ष्मण, रावण आदि पात्र राजस्थानी पगड़ियों, राजसी भाँगी, कमरबंदों, डाल ललवारों, भालों और बरछियों का प्रयोग करेंगे । रावण जब सीता को हरने के लिये आयेगा तो उसकी बेजभूषा आधुनिक फकीर की सी होगी और प्रकट हो जाने पर वह आधुनिक प्रेमी की तरह व्यवहार करेगा । दशरथ महाराज की मृत्यु पर भरत सैकड़ों मन मालपुर्षों का मौतर (मृत्यु-भोज) करेंगे ।

गोवों के गवरी नाट्य में भी माता गौरी शिवजी के घर में साधारण बुढ़ियाँ की तरह गोबर के कंठे बनाती हैं । शिव के सखतार बुढ़िया जब अपनी बहिन सेतुड़ी के घर जाते हैं तो वह मकई की रोटी तथा लहसुन प्याज की चटनी खाते हैं । कुन्दावन की धार्मिक लीलाओं को छोड़कर सभी कृष्णाधारित लोकनाट्यों में कृष्ण गोपियों से उसी तरह झेझझड़ करते हैं जैसे आज के मनचले गौजवान रास्ते चलती हुई छाँकरियों को झेड़ते हैं । इस तरह लोकनाट्यों के चरित्र, चाहे कितने ही पौराणिक और ऐतिहासिक क्यों न हों, क्षेत्रीय विशेषताएँ लिये हुए होते हैं । जैसे राजस्थानी लोकनाट्यों का राम राजस्थानी बेलबिन्दास में होता है और राजस्थानी भाषा बोलता है । ईजादी राम पंजाबी लिबास में पंजाबी तीरों का सा व्यवहार करता है । यही नहीं वह अपने स्थानीय समस्याओं को अपने व्यवहार तथा अभिनय में प्रयुक्त करता है । यदि किसी क्षेत्र में किन्हीं विशेष त्योहारों, पर्वों, समारोहों तथा धार्मिक विश्वासों का प्रचलन है तो वहाँ के नाटकों में वे सभी त्योहार, पर्व तथा विस्वास महत्व प्राप्त कर लेते हैं । यदि किसी क्षेत्र में किसी विशिष्ट विचारधारा का प्रचलन है तो वही विचारधारा उस क्षेत्र के लोकनाट्यों की विचारधारा बन जाती है । यदि किसी क्षेत्र में भैरव का महत्त्व है तो वहाँ की रामलीलाओं में स्वयं राम भी भैरव की पूजा करने लगते हैं । यदि किसी क्षेत्र

में हरिजनों और सुदों के प्रति खुशाल का प्रचलन है तो वहाँ के नाटकों के सभी चरित्र उसी प्रकार का व्यवहार पाते हैं। वहाँ के रामाश्रित नाटकों में भगवान् राम शबरी झोलन के बूँटे बैर नहीं लाते, निषाद की नौका में बैठकर गंगा पार नहीं करते। पाँच पति वाली द्रौपदी, जो महाभारतकालीन सामाजिक आदतों के अनुसार पूजनीय नारी समझी जाती है, लोकनाट्यों में कुत्सित भारी की तरह चित्रित होती है।

लोकनाट्यों में पौराणिक तथा ऐतिहासिक पात्रों के महान् आध्यात्मिक आदर्श अधिक चमत्कृत नहीं होते। उनके जीवन के वे व्यवहार, जो प्रचलित जनसमुदाय की परम्पराओं और भावनाओं को अधिक स्पर्श करते हैं, प्रधानता पाते हैं। राजस्थानी कानों के राजा केसरीसिंह और अमरसिंह के धीरता के चमत्कार समाज को जितने स्पर्श नहीं करते उतने उनके प्रेमाचार स्पर्श करते हैं। पारम्परिक धार्मिक रामलीलाओं को छोड़कर सभी रामाश्रित लोकनाट्यों में राम की पितृभक्ति, लक्ष्मण का आतृप्रेम, सीता का पातिव्रत्य धर्म तथा उनके उच्च मानवीय आदर्शों का जितना चित्रण हुआ है, उनसे कहीं अधिक चित्रण उनकी दैनिक जीवनचर्याओं का हुआ है। जैसे राम क्या खाते हैं ? क्या पहिन्ते हैं ? सीता अयोध्या में सास-ससुर के प्रति कैसा व्यवहार करती है ? अशोकवाटिका में किस तरह अपना खाना पनाती है ? सीता स्वमन्दिर में राम अन्य राजाओं के साथ रीति प्रतिलिप्या में उलझते हैं ? सीता के विरह में किस तरह छटपटाते हैं तथा वनगमन को आशा वाकर किस तरह चुन्नी होती है ? लोकनाट्यों का राम जब लंका विजय के उपरान्त घर मोटता है तो सर्वप्रथम वह अपना राज्य संभालता है कि कहीं भरत ने कुछ अनुराई तो नहीं की।

इस तरह ऐतिहासिक पात्रों की बड़ी-बड़ी घोरमायायें तथा त्याग, बलिदान के कारनामे लोकनाट्यों में विशेष महत्त्व नहीं रखते। उन ऐतिहासिक पात्रों के वे जीवन-व्यवहार, जो गृहस्थ जीवन से संबंधित हों या जो प्रचलित दैनिक जीवन-व्यवहार के अनुकूल हों, लोकनाट्यों के आकर्षण बनते हैं। ऐसे ऐतिहासिक पुरुष अपने उच्च जीवनचर्या से महान् नहीं बनते। यदि उनमें से किसी ने बिल्कुल या साप के काटे हुए को जीवित कर दिया तो वही लोकनाट्यों में देवता की पदवी पाता है। देश को गुलाबी की जंजीरों से मुक्त करने वाला महापुरुष लोकनाट्यों में जितनी प्रसिद्धि प्राप्त नहीं करता उतनी गाँव की गाँवों को कसाइयों से बचाने वाला प्रसिद्धि प्राप्त कर लेता है। देश, समाज तथा समस्त जाति को सामारिक और सामाजिक बंधनों से मुक्त

करने वाला संत लोकनाट्यों में जितना महत्त्व नहीं पाता, उतना नाब के बच्चों को जादू-टोनों से स्वस्थ करने वाला साधु पा लेता है। देश की महान् आत्माओं के चरित्र यदि लोकनाट्यों में विषय बनते भी हैं तो उनके उच्च चारित्रिक गुण उनके आकर्षण नहीं बनते। उनके व्यावहारिक जीवन के चमत्कारपक्ष ही लोकनाट्यों में स्थान पाते हैं। मीरा-जीवन संबंधी 'मीरामंगल' नामक राजस्थानी ब्याल में मीरा की भक्ति, उनके आध्यात्म तथा उनके स्वाग को कहीं महत्त्व नहीं दिया गया है। उसमें केवल मीरा के श्रृंगार, विवाह तथा उसके लोकाचारों पर ही विशेष बल दिया गया है। 'मीरामंगल' की मीरा अंत में मेवाड़ के महाराजा के साथ अपना विवाह स्वीकार भी कर लेती है। उनके साथ गार्हस्थ्य जीवन भी व्यतीत करती है। उनकी कृष्णभक्ति अपने पति की मृत्यु के उपरान्त वैषम्य की पीड़ाओं को कम करने के निमित्त ही उपजी है।

लोकनाट्यों के नाट्यतत्त्व

ईसा पूर्व ३०० वर्ष के भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र से यह ज्ञात होता है कि नाट्य की परम्परा इस देश में सहस्रों वर्ष पूर्व थी। यह नाट्यशास्त्र लगभग आठ अन्य शास्त्रों की रचना के उपरान्त लिखा गया अत्यंत परिपक्व शास्त्र है। किसी भी साहित्य तथा कलाप्रसंग का शास्त्र तभी लिखा जाता है, जब उसका विकास चरमसीमा तक पहुँच चुका हो तथा अनेक प्रचलित बाद-विवादों के कारण उसे विभा-निर्देश की आवश्यकता हो। आचार्यगण ऐसी ही अवस्था में शास्त्र की कल्पना करते हैं और नाट्यों को अनेक नियमों में बाँधकर उनका सीमा-निर्धारण तथा प्रचलित विवादों का शास्त्र द्वारा निराकरण करते हैं। भरतमुनि द्वारा प्रणीत नाट्यशास्त्र के उपरान्त अनेक नाट्यशास्त्र दशवीं शताब्दी तक हमारे देश में लिखे गये, जिनमें घनंजय द्वारा लिखित दशरूपक सर्वोपरि है। उन्होंने नाट्यशास्त्र को अनेक अंग-प्रत्यंगों में विभाजित करके उसकी एक पूरी व्याकरण ही बना डाली। इन शास्त्रों के आधार पर लिखे और लिखे गये नाटक लगभग ११ वीं शताब्दी तक हमारे देश में प्रचलित थे जिनमें कालिदास का मालविकाग्निमित्र, अभिज्ञान शाकुन्तल, विक्रमोर्वशीय, हर्ष लिखित रत्नावली, भूद्रक का मृच्छकटिक, भवभूति का महावीरचरित, उत्तररामचरित और मालतीमाधव, भट्टनारायण का वेशीसंहार और विद्यानाथ का मुद्राराक्षस प्रसिद्ध हैं। यह कम नातवी शताब्दी तक लिखे हुए उन नाटकों का है, जो कला और साहित्य की समस्त सामग्री से सम्पन्न हैं तथा जिनमें नाट्य के समस्त शास्त्रीय तत्वों का पूर्णरूप से अनुशीलन हुआ है। नवी

शताब्दी में भी राजशेखर द्वारा लिखित कर्पूरसंजरी तथा बाज रामायण नामक नाटकों की रचना हुई। ११ वीं शताब्दी में कृष्णमित्र ने प्रबोध चन्द्रोदय जैसे नाटकों की रचना की। यह समय शास्त्रीय नाटकों के पतन का समय माना गया है और अनेक साहित्यिक मौमांसकों ने यह लिखा है कि ११ वीं शताब्दी के बाद लिखे गये नाटक हीन और हेय नाटक हैं। यदि इन सभी शास्त्रकारों की बात हम साथ मान लें तो ग्यारहवीं शताब्दी के बाद लगभग ३०० वर्ष तक भारत में नाटक का विकास अवरुद्ध हो गया। शास्त्रकारों ने इस ह्रास का कारण राजनीतिक और सामाजिक उथलपुथल बताया है। परन्तु सच बात यह है कि शास्त्रकारों ने न केवल नाटकों की बल्कि साहित्य के लगभग सभी श्रंगों की शास्त्र से ऐसा जकड़ लिया था कि लेखकों तथा रचनाकारों की स्वतंत्र अभिव्यक्ति और रचनाविधि की सर्वाधिक ठेस पहुँची। लोकनाट्यों की प्रति प्रचलित तथा अत्यंत लोकप्रिय सँज्ञों को भी शास्त्रों में बांधने की कोशिश हुई परन्तु यह कभी भी उनकी पकड़ में नहीं आई।

भारतीय नाट्य-परम्परा के साथ ही यूनान में भी नाट्य की एक बहुत ही स्वस्थ परम्परा प्रचलित थी। परन्तु यूनानी नाटक के इतिहास के अनुसार यह कभी भी किसी शास्त्र में नहीं बँधी। नाट्य की कुछ स्वस्थ परम्पराएँ अचर्य विकसित हुईं जिनको आधार मानकर यूनानी नाटक सँकड़ों वर्षों तक कायम रहा और विकास की बरसमीमा तक पहुँचा। उसके बाद रोम, इंग्लैंड तथा यूरोप के अन्य देशों में भी नाटक की अनेक स्वस्थ परम्पराएँ विकसित हुईं। पंद्रहवीं शताब्दी में महारानी एलिजाबेथ का समय इंग्लिश नाटकों का उत्कर्षकाल समझा जाता है जिनमें शेक्सपीयर जैसे नाटककार सर्वोपरि माने गये हैं। उनके सभी नाट्यों में नाटककार ने अपनी स्वतंत्र नाट्यप्रतिभा का परिचय दिया। वहीं भी और किसी भी देश में शास्त्रकारों ने उन्हें शास्त्रीय नियमों में नहीं बाँधा। भारत में भी सँकड़ों वर्षों से जो नाट्य की स्वस्थ परम्परा बन रही थी उसी का कायम रहने दिया जाता तो भारतीय नाट्य का इतनी शताब्दी तक ह्रास नहीं होता। भारतीय नाट्य की बही वजा हुई जैसी कि भारतीय भाषाओं की हुई। प्रचलित लोकभाषाओं की शास्त्रकारों और भाषावैज्ञानिकों ने व्याकरण आदि शास्त्रों से ऐसा जकड़ा कि लोकभाषा और पंडितों की भाषा अलग-अलग होती गई।

भारतभूमि के नाट्यशास्त्र में अनेक प्राचीन सूत्र हैं जिनके भाष्य आदि भी हैं। इससे स्पष्ट है कि उससे पूर्व भी अनेक प्राचीन सूत्रों पर भाष्य, कारिकाएँ

आदि निची जा चुकी थी। इसका यह अर्थ है कि नाट्य को ईसा पूर्व कितने ही शास्त्रकारों ने शास्त्रोक्त नियमों से बाँधना प्रारम्भ कर दिया था और नाट्य की व्युत्पत्ति के बाद उसे कितने ही उतारचढ़ाव देखने पड़े। कठपुतली के मूखधार आदि की कल्पना को मानवीय नाट्य में प्रयुक्त करने की जो परम्परा है उस पर तथा नाट्य के विकासक्रम पर पूर्व परिच्छेदों में पर्याप्त प्रकाश डाला गया है। नाट्य का सुवर्णयुग तो वैदिककाल ही में हो गया था क्योंकि अनेक नाटकीय संवाद वेदों में मिलते हैं। महाभारत आदि ग्रन्थों में भी नाट्य के अनेक रूप विद्यमान हैं। उसके बाद के हरिवंशपुराण में कौबेररंभाभितार नाट्य का उल्लेख है। उसमें अतिसय उत्तम नाटक के तत्त्व मिलते हैं तथा उसके अभिनय में उच्चकोटि की रंगशाला का प्रयोग हुआ है जिसमें आकाशमार्ग में जाते हुये रथ तथा कौशाभ आदि पर्वतों के दृश्य अत्यंत सफलतापूर्वक दिखलाये गये हैं। जैन ग्रन्थों में भी अनेक नाटकों का उल्लेख है। महावीर स्वामी के २०० वर्ष बाद हमारे देश में नट-नटियों के नाटकों की प्रशंसा थी। ये नाटक इतने प्रचलित हो चुके थे तथा नट-नटों की इतनी कलाबाजियाँ इनमें दिखलाई गई थी कि साधु-संतों को उन्हें देखने का निषेध किया गया था। नाटकों के ये सभी प्रकार लोकनाटकों के ही उत्तम रूप थे। परन्तु हमारे शास्त्रकारों ने केवल उन्हीं नाटकों को नाटक समझा जो राजप्रासादों तथा विशिष्टजनों के वहाँ आश्रय पाते थे। वे लोकनाट्य जो सड़कों, खेत-बगिचानों, मैदानों, चौराहों तथा गाँव-गाँव, नगर-नगर, डगर-डगर पर होते थे उनको ऐसा जान पड़ता है इन शास्त्रकारों ने कहीं मान्यता नहीं दी। उन्होंने अपने मूर्खों में जो नाटक के शंग-प्रशंग, उपान्य आदि बताये हैं वे सभी इन प्रचलित लोकनाटकों की कल्पना से ही ग्रहण किये गये हैं।

उन्होंने जो नाट्य के तत्त्व बतलाये हैं वे इतने एकांगी हैं कि लोकनाट्य उनकी परिधि में आते ही नहीं हैं। इन शास्त्रोक्त तत्त्वों को देखते हुए वे लोकनाट्य उनके केवल कटे हुए शंग भाग से प्रतीत होते हैं। इन्हीं शंग-प्रशंगों को लोकनाट्यकारों ने जनरुचि के आधार पर परिष्कृत एवं विकसित किया है। लोकनाट्यों में नाट्य के सभी शंगों का विशेषीकरण वित्तुल आवश्यक नहीं है। कथानक के आधार पर जिस शंग के विकास की आवश्यकता होती है उसी का विस्तार किया जाता है। सभी शंगों के निरूपण में लोकनाट्यकार अपनी शक्ति नहीं लगाता तथा अपनी स्वतंत्र कल्पना को नियमों में बाँधकर पचपड़ नहीं करता।

प्राचीन शास्त्रों में नाटक के विविध प्रकारों का जहाँ वर्णन किया गया है वही उन्हीं नाटकों को विष्णुद तथा संपूर्ण नाटक माना है जिनकी कथा इतिहासप्रसिद्ध हो तथा जिनके नायक, उपनायक तथा अन्य पात्र उच्चकुल, उच्चजाति तथा उच्चधराने के हों। जिस नाटक की कथा निम्नवर्ग से संबंधित हो, उसे शास्त्रकारों ने उपरूपक माना है और उसके अंतर्गत उन्हें प्रेक्षण, संनायक, शिल्पक, हस्तीश, माणिका आदि से संबंधित किया है। नाटकाचार्यों ने उपरूपक के भी अनेक अंग-प्रसंग वर्णित हैं तथा नायक-नायिकाओं के भी अनेक भेद उपभेद बतलाये हैं। नायिकाओं की विशेष प्रकार की वृत्तियाँ बतलाई हैं, जिनमें कौशिकी जिसके चार भेद नर्म, शुभार नर्म, आत्मोपशेय नर्म, मारती, सात्वत और धारमटी आदि प्रमुख हैं। कथाप्रसंगों के संबंध में भी नाटकाचार्यों ने बात की गाल खींची है। वस्तु के भी अधिकाधिक प्रासंगिक शीर्षभेद बतलाकर, भेद-उपभेद किये हैं। इन्हीं कथावस्तुओं के प्रधान फल की प्राप्ति की ओर प्रसरण होनेवाले अर्थों को सर्वप्रकृति बतसाया है तथा इन्हीं सर्वप्रकृतियों को बीच, धिनु, पताका, प्रफरी, कार्य आदि उपायों में बाँटकर नाट्यलेखकों के सामने विभिन्न प्रकार का गौरवर्धक प्रस्तुत किया है।

नाट्यशास्त्र के इन सभी तत्त्वों के अध्ययन से यही ज्ञात होता है कि नाटकाचार्यों ने केवल शास्त्र लिखने के लिये ही शास्त्र लिखे हैं। इन शास्त्रों का अनुशीलन करके किसी भी आधुनिक नाट्यकार ने नाटक नहीं लिखा है। यदि इन्हीं नाट्यतत्त्वों को प्रतिम भान लिया जाय तो एक भी नाटक नहीं लिखा जा सकेगा। हर्ष, भास, भवभूति आदि नाट्यकारों ने जो सकलता प्राप्त की है वह शास्त्र के अनुशीलन के कारण नहीं, वह उनकी प्रतिभा के कारण ही है। शास्त्रों में वर्णित बातें नाट्यरचनाओं की ओर भी सखिक कुंठित बना देती हैं तथा उन्हें गौरवर्धक में उलझा देती हैं। यही कारण है कि चार-पाँच हजार वर्ष की इस स्वस्थ नाट्यपरम्परा के बावजूद भी कुछ ही इनेमिने शास्त्रोक्त नाटकों की रचना हुई है। यदि शास्त्रों की जटिलता से उन्हें नहीं जकड़ा जाता तो आज हमारे इतने बड़े देश में हजारों शास्त्रीय नाटक आँखों के सामने होते, परन्तु वे लोकनाट्य, जिन्होंने शास्त्रों की परम्परा को नहीं माना, आज भी हमारे देश में कई रूपों में बिछनान हैं।

वे असंख्य लोकनाट्य लोकजीवन में ऐसे व्याप्त हुए हैं कि इन शास्त्रीय नाटकों की ओर बहुत ही कम लोगों का ध्यान आकर्षित हुआ है। ऐसे नाट्यों के लिये नाट्यशास्त्रों में वर्णित प्रेक्षाओं की आवश्यकता नहीं होती। न उनमें

कथानक, कथोपकथन, पात्र, नायक, नायिका तथा उनके भेद, उपभेद तथा पात्रों में रसनिष्पन्न के लिये शास्त्रोक्त नियमों का अनुशीलन ही आवश्यक है। इन लोक-नाट्यों की सबसे बड़ी बात यही है कि उनमें भाषा, प्रान्त, जाति, परिवार, शिक्षित, मूल्य, अशिक्षित, पंडित का भेद कतई त्याग दिया गया है। प्रसंग, कथानक, नायक, कथोपकथन, पात्र, चरित्र आदि के चुनाव में उन्होंने सबसे अधिक ध्यान जनशक्ति का रखा है, जाति तथा वर्ग-भेद का नहीं। ऐसे नाट्यों के कथानकों के लिये शास्त्र तथा दृष्टिगत की कहीं जरूरत नहीं लेनी पड़ती। लोक-जीवन में जो सर्वाधिक कथा प्रचलित होती है उसीको नाट्यप्रणेतों अपना विषय बना लेते हैं। ये प्रसंग अत्यंत संक्षिप्त, पात्र अत्यंत न्यून तथा कथोपकथन अत्यंत सरल और सर्वगम्य होते हैं, इसलिये कुछ लोग भाण, प्रहसन, शीघ्रवित्त, विनामिका आदि शास्त्रोक्त नाटकों के उपभेदों के साथ उनका तात्त्विक बिछाने की कोशिश करते हैं तथा उन्हें लोकनाट्यों के अनुरूप ही मानकर उन्हें शास्त्र के दायरे में धकीटते हैं। तथ्य यह है कि ये नाट्य स्वतंत्र रूप से ही अनादिकाल से समाज में व्याप्त हैं। समय, स्थिति तथा सामाजिक आवश्यकताओं के अनुसार इनकी रचना होती रहती है। इनकी लोकरंजकता, इनका विस्तृत प्रचारक्षेत्र तथा निम्न समाज में इनका प्रचलन देखकर ही हमारे नाट्याचार्यों ने उच्चवर्गीय समाज के लिये नाट्यशास्त्र बनाये तथा नाट्य की दिशा बदलने की कोशिश की। परन्तु उनसे लोकनाट्य की यह स्वस्थ परम्परा कभी भी विचलित नहीं हुई और वह धीरे-से धीरे ऊँच बढ़ाती ही रही।

यद्यपि यह है कि इन लोकनाट्यों के नाट्यांग पूरी तरह विकसित नहीं होते हुए क्या वे नाट्य की श्रेणी में आते हैं? अनेक लोकनाट्य ऐसे हैं जिनमें कथावस्तु का कोई महत्त्व नहीं है, कुछ में कई कथावस्तुएँ मिलकर नाट्य की परिपुष्ट करती हैं। कहीं-कहीं नाट्य का क्रमिक विकास भी नहीं होता और बीच-बीच में समस्त प्रसंग टूट जाता है। कहीं-कहीं शासकिक वस्तु मुख्य वस्तु को गिराकर प्रधानता प्राप्त करती है। कुछ में नाट्य का नायक गुस्सहीन, नीच तथा दुर्बचरित है; उनकी नायिकाओं में भी शास्त्रोक्त नायिकाभेद की दृष्टि से अनेक विरोधी तत्वों का समावेश होता है। अनेक लोकनाट्यों में विरोधी रसों का प्रयोग हुआ है जो रसानाम की अपेक्षा उनमें शक्ति का संचार करते हैं। नाट्यसम्बन्धों की दृष्टि से भी ये लोकनाट्य रंगमंच की सभी परम्पराओं को छोड़कर व्यवहृत होते हैं। उनमें आंगिक, वाचिक, आहार्य तथा नाट्यिक इन चारों प्रकार के अभिनयों की पूर्ण व्यवहेलना पाई जाती है।

इन सब शास्त्रोक्त नाट्यतत्त्वों का पूर्ण समाय इन लोकनाट्यों में रहते हुए भी वे प्रभावोत्पादकता, लोकानुराजन तथा रसानुभूति की दृष्टि से अत्यंत सफल नाटक हैं। एक विचित्र बात इनमें यह है कि वे पात्रों की उपयुक्त पोशाकों की अपेक्षा विपरीत पोशाकों पहिनाकर भी दर्शकों को भौतिक पात्रों का अनुभव करा देते हैं। धार्मिक अभिनय में भी गीत-नृत्यसंबंधों को प्रभावशालक रंग से सन्धा बढ़ाकर भी वे पात्र घटना अभिप्राय पूर्ण रूप से प्रकट कर देते हैं। धार्मिक अभिनय में भी वे पात्र शास्त्रोक्त नियमों का पालन नहीं करते। जहाँ अनुकरण के लिये विविष्ट ध्वन्युद्गारों की आवश्यकता होती है वहाँ विपरीत मुद्राओं का प्रयोग करके भी वांछित प्रभाव उत्पन्न करते हैं। सात्विकी अभिनय में तो पद-बद्ध पर अविवर्णितता बरती जाती है क्योंकि वहाँ रोना होता है वहाँ पाषाण मारकर रोता है और वहाँ हँसना होता है वहाँ बह रो कर हँसता है। भयंकर क्रोध, घृणा तथा रीझ के भाव भी वे या-बजाकर प्रकट करते हैं।

इन लोकनाट्यों के वस्तुविन्यास में भी अनेक समाधारण बातें रहती हैं। कभी-कभी समस्त नाटक बुल्लुस ही के रूप में पूरा हो जाता है। कथाप्रसंग उसमें नहीं के बराबर होता है। उसके संवाद भी प्रायः मूक ही होते हैं। कथावस्तु को मोटे-मोटे तौर पर संश्लेषवाचन के रूप में व्यक्त कर दिया जाता है। ऐसे नाट्यों की कथावस्तु प्रायः लोकविदित होती है। अतः नाट्यकार उसकी पैचीदवियों में कैंसकर व्यर्थ जनता का समय नष्ट नहीं करता। वह इन लोकविदित कथावस्तुओं की पृष्ठभूमि पर नाट्य के मोटे-मोटे तत्त्वों को प्रकट करके समस्त नाट्य का वांछित प्रभाव उत्पन्न करने में सफल होता है। अनेक लोकनाट्य ऐसे हैं, जिनके पात्र नाट्य की कथावस्तु द्वारा दर्शकों को संवेगपूर्ण करते रहते हैं। ऐसे नाट्यों के पात्र नाट्यप्रसंग में अवतरित होते हैं, रंगरंग पर घाते हैं, अपना करतब दिखावाते हैं और अपना आरिषिक तथा प्रार्थनिक उत्कर्ष बतलाये बिना ही कहीं मिलीन हो जाते हैं, फिर कभी प्रकट नहीं होते।

यहाँ प्रश्न यह उठता है कि अन्धवर्णित तथा नाट्यतत्त्वों से हीन नाट्यों की नाट्य कैसे नाम दिया जाय ? भारतीय नाट्यतत्त्वों की दृष्टि से भी वे नाट्य की परिभाषा में नहीं आते। फिर भी जनता को उसमें सम्पूर्ण नाटक का आनन्द मिल जाता है तथा उनसे कथावस्तु, कथोकथन, पात्रों के आरिष, उनके उत्कर्ष तथा अभिनयवर्णित रसों की पूर्ण रसानुभूति हो जाती है।

लोकनाट्यों की कथावस्तु

लोकनाट्य ऐसे ही प्रसंगों पर अवलम्बित रहते हैं जिनसे जनता पहले से ही परिचित रहती है। किसी व्यक्तिविशेष के मन में उपजे हुये काल्पनिक प्रसंग का उपयोग लोकनाट्यों में सर्वथा वर्जित है। वे प्रसंग किसी भी पौराणिक, ऐतिहासिक तथा किंवदन्तियों पर आधारित भूगर्भात्मिक आधारशिला पर रहे जाते हैं जो दर्शकों के जीवन में संस्कारबल जुड़ी रहती हैं और जिनके पास सर्वदा ही किसी न किसी रूप में उनके प्रेरणा-स्रोत होते हैं। उनमें ऐसे अमर प्रेमियों के कथानक भी सम्मिलित हैं जो युवक-युवय को साक्षात्कृत करते रहते हैं और कभी-कभी उनमें खासतौर पर प्रभाव भी उत्पन्न करते हैं, जैसे राजस्थान के लता-मजनू, गीरी-करहाद, हीर-रांभा, सोहनो-महिपाल, छोला-मरवण, भूमल-मोहन्त्र आदि-आदि। धार्मिक प्रसंगों में उच्च नास्त्यीय प्रसंग लोकनाट्यों की कथावस्तु नहीं बनते। उनमें भी ऐसे ही प्रसंग स्थान पाते हैं, जिनके साथ साधारण जन अपने पारिवारिक सुख-दुःखों की उपलब्धि में आधारशिला के रूप में जुड़े होते हैं, जैसे राजस्थान के तेजाजी, मोनाजी, पावुजी, मैकजी, रामदेवजी आदि।

उच्चकोटि के भारीभरकम कथाप्रसंग तथा दर्शनशास्त्र, वेदपुराण, महाभारत, रामायण, भागवत आदि की उच्चादर्श निकषित करने वाली कथावस्तु में वे नाट्य सदा ही पूर रहते हैं। नाट्य जैसी हलकी-फुलकी, लोकानुरन्धनकारी सुवाद परंपरा को गंभीर तत्त्वों से सौन्धिल बनाना उचित नहीं समझा जाता। महाभारत तथा रामायण जैसे लोकप्रिय ग्रंथों के भी ऐसे ही प्रसंग इन लोकनाट्यों में प्रयुक्त होते हैं जिनमें लोकशक्ति तथा लोकदर्श निहित रहते हैं तथा जिनके साथ लोकजीवन की दैनिक तथा मौकिक फिसाएँ जुड़ी रहती हैं, जैसे राजस्थान के द्रौपदीस्वयंवर, दशमशोमनस, विल्वमंगल, लक्ष्मणमंथी, मनुहरि, सावित्रीसत्यवान, ध्रुवचरित्र, भक्त प्रह्लाद आदि-आदि। इन प्रसंगों में भी जन्हीं श्रृंगों पर जोर रहता है जिनका जनता के पारिवारिक जीवन से तथ्याव हो। उनके सभी आध्यात्मिक तत्त्व निकाल दिये जाते हैं और वे ही तत्त्व प्रयुक्त होते हैं जिनका संबंध उनके वर्तमान जीवन से हो। उनके सभी प्रतीकिक पात्र इन नाट्यरचनाओं में मौकिक पात्र की तरह ही अवतरित होते हैं। लोकनाट्य-रचयिता यह प्रबल आधार लेकर धारता है कि वे कथाप्रसंग जनजीवन में पूर्णतः व्याप्त हैं और उनका सांगोपांग प्रयोग, उनकी रचना में आवश्यक नहीं है, उनकी तरह केवल द्वारा ही काफी है।

शास्त्रीय नाट्यों की तरह अधिकारिक और प्रासंगिक कथानक का विचार इन लोकनाट्यों में बिल्कुल नहीं रहता। वास्तव में कथानक का इतना जंजाब लोकनाट्यों की प्रकृति के विरुद्ध भी है। कभी-कभी तो अनेक प्रासंगिक कथाओं में से एक ही कथाप्रसंग शास्त्रीय नाट्यों के छोटे-छोटे पूत तथा प्रकटी के रूप में समस्त नाट्य की कथावस्तु बन जाता है। अधिकारिक कथावस्तु को तो कभी-कभी ये लोकनाट्य छूते भी नहीं हैं, वस्तु को कमजोर विकसित करनेवाली — धारण, प्रवृत्त, प्राप्तिप्राप्ति, निवृत्ति, फलानुगत आदि अवस्थाओं की तो कल्पना ही नहीं की जाती, क्योंकि इन अवस्थाओं का क्रमिक विकास लोकनाट्यों का उद्देश्य नहीं होता है। कथावस्तु की वे सभी अवस्थाएँ पहले से ही दर्शकों में विद्यमान रहती हैं। लोकनाट्यों का रंगमंचीय सार्वजनिक प्रदर्शन तो उस सम्पूर्ण नाटक का अवशिष्ट अंग है जिसके अन्य दृश्य दर्शक पहले ही अपनी कल्पना में देख चुका होता है। इसीलिए कथावस्तु के उसी अंग की रचनाकार स्पष्ट करता है जिसके माध्यम से वह नाट्यदर्शकों को अधिक प्रभावशाली ढंग से अभिव्यक्त कर सके। जेप को वह छोड़ देता है। उदाहरण के तौर पर दो प्रेमियों की लोकविदित कथावस्तु का नाट्य में प्रस्तुत करते समय खेलकूत जानता है कि ये प्रेमी किन के संग हैं, किन स्थान, नगर, ग्राम के निवासी हैं? ये अपने प्रेमपात्र की उपस्थिति में किन-किन कठिनाइयों का सामना करते हैं? उनके मार्ग में कौन-कौन व्यवधान आये हैं, तथा अपने प्रेमपात्रों की खोज में वे कहाँ-कहाँ की यात्रा कर चुके हैं? इतना सांगोपास परिचय जनता को पहले से है, अतः वह अपनी वस्तु को निरर्थक ही इन प्रसंगों में नहीं उलझाता। उसकी अपेक्षा वह अपनी अधिकारिक नाट्य प्रेमी और प्रेमिकाओं की प्रेमवार्ता को मनोरम गीतों व काव्य-छन्दों में प्रयुक्त करके रस की संगीत बहाने में लगाता है और वस्तु के उन्हीं प्रसंगों पर जोर देता है जो उनकी प्रेमवार्ता को उद्दीप्त कर सके।

लोकनाट्यों का कथोपकथन

लोकनाट्यों का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व यदि कोई है तो उसका कथोपकथन ही है। पात्र जो कहते हैं, जिन जगहों में कहते हैं, जिन माय-सहूरियों में गाते हैं और जिन समसंगिमाओं तथा नृत्यमुद्राओं में उनकी अभिव्यक्ति करते हैं, उन्हीं से दर्शकों को मतलब है। कैसा रंगमंच बना, कितनी रोजनिवा सजावट में लगाई गई, कितने परदे टंगे, कितने अंकी से नाटक प्रस्तुत किया गया, कैसी वेशभूषा का प्रयोग हुआ, इन सब बातों की

घोर दर्शक ध्यान नहीं देता । उसकी रुचि केवल पात्र के सधुर कंठ तथा उसके गाये हुए मनोरम गीत-संवाद में है । कथावस्तु, चरित्रचित्रण, नाट्य के उत्कर्ष-अपकर्ष, वैचित्र्यवास, मुग्धविन्यास से उसको कोई मतलब नहीं है । अधिकोश पात्र तो इन लोकनाट्यों में पोशाक पहिनकर दर्शकों के बीच ही बैठे रहते हैं । कोई-कोई तो अपनी पोशाक भी दर्शकों के बीच ही बदल लेते हैं परन्तु जनता को उनसे कोई मतलब नहीं है । वह उनकी तरफ ध्यान भी नहीं देती, क्योंकि रंगमंच पर उतरने पर ही वे नाटक के पात्र समझे जाते हैं । जनता को हमने भी कोई संबंध नहीं है कि नाट्य का प्रारंभ घोर घंत कहाँ है ? उसका संबंध तो अपने चिर-परिचित कथानक के उन चिर-परिचित पात्रों से है जो रंगमंच पर दृष्टतापूर्वक गाते, नाचते घोर अभिनय करते हैं । इसकी पुष्टि में वह उनसे अत्यन्त सफल घोर प्रभावशाली अदायगी की अपेक्षा करती है । जो प्रथम घोर कथोपकथन जनता के हृदय पर पहिले से ही घाटने की तरह घंकिन रहते हैं उनमें रत्तीमास की संगोपन तथा परिवर्तन जनता सहन नहीं करती, चाहे पात्र अपनी भूमिका अदा करने में कितना ही प्रवीण क्यों न हो ।

इन नाट्यों के कथोपकथन क्षेत्रीय भाषाओं में ही होते हैं और वे उन्हीं में अच्छे भी लगते हैं । दर्शकगण इस बात की कल्पना ही नहीं कर सकते कि राम, कृष्ण, रावण, सीता आदि पात्र से हजारों वर्ष पूर्व के पात्र हैं और उनका पात्र के युग में कोई संबंध नहीं है । दर्शकों के राम, कृष्ण तो कुछ ही वर्ष पूर्व के पात्र हैं, जो साधारणतः रोजमर्रा की पोशाकें पहिनते हैं और उन्हीं की तरह खाते-पीते तथा व्यवहार करते हैं । यही कारण है कि इन लोकनाट्यों में राम, कृष्ण, सीता आदि की पोशाकें पौराणिक नहीं होकर उस क्षेत्र की प्रचलित पोशाकें हैं जो ग्राम जनता दैनिक जीवन में पहिनती है । उनके कथोपकथन भी रोजमर्रा की घरेलू भाषा में गाये जाने वाले गीतों ही में होते हैं, जो बहुधा समस्त जनसमाज को कंठस्थ होते हैं । इन गीतसंवादों की अदायगी जब रंगमंच पर होती है उस समय नाट्य की कथावस्तु बड़ी रहती है । वह आगे नहीं बढ़ती । एक ही गीतसंवाद यदि अभिनेता चार तरह से अलग-अलग धुनों में व्यक्त करे तो भी दर्शकों को कोई आपत्ति नहीं है । उन्हें इस बात की भी कोई चिन्ता नहीं है कि वस्तु ने प्रारंभ, प्रगल्भ, प्राप्तिवाणा आदि अवस्थाओं को प्राप्त किया है या नहीं । यही कारण है कि लोकनाट्यों की सबसे बड़ी शक्ति उनके कथोपकथन ही

में है। अन्य सब तत्त्व प्रति गौरव हैं। इसीलिये नाट्यकार उन्हें शब्दों तथा स्वरों से खूब सजाता सौन्दर्य दे। कथोपकथन की इतनी मझता के कारण ही लोकनाट्य साहित्य, संगीत तथा लयकारी की दृष्टि से सर्वांगपूर्ण होते हैं। वे विभुद नाटकीय संवादों के रूप में नहीं होते जिससे उनके कम का पता नहीं लगता।

लोकनाट्यों के पात्र

लोकनाट्यों में शास्त्रीय नाट्य की तरह पात्रों के उच्चादर्ज या लक्षण पूर्ण की ओर ध्यान नहीं रहता। कथावस्तु के चुनाव में भी इस ओर कोई विशेष मध्य नहीं रहता। नायक, नायिका तथा पात्रों में भी उच्च चरित्र तथा उच्चादर्शों का होना आवश्यक नहीं समझा गया है, न जाति, परिवार तथा सामाजिक स्तर की दृष्टि से ही उनका चुनाव होता है। लोकनाट्य का नायक उच्चादर्शों भी हो सकता है और चोर, लम्पट और दुराचारी भी। वह बूढ़ भी हो सकता है और ब्राह्मण भी। वह राजा भी हो सकता है और रंक भी। लोकनाट्यों में नाट्यवस्तु, कथोपकथन, पात्र, चरित्र तथा दर्शकों की दृष्टि से भी सरोब, असीर, बर्ग, सबर्ग, जाति, कुजाति तथा ऊँच-नीच का कोई भेदभाव नहीं रहता। उनका प्रमुख लक्ष्य मनोरंजन प्रदान करना है, जनता को शिक्षित करना नहीं है। अतः जिस नाट्य से दर्शकों को अधिक से अधिक मनोरंजन प्राप्त हो सके, वही सफल नाटक समझा जाता है। ऐसे नाटकों में राजस्थान के दयाराम धाड़वी, रिसालू लुटेरा, बदमाश आशिक आदि हैं जिनको देखने में जनता कोई ऐतराज नहीं करती। इनमें कई नाटक अश्लील भी होते हैं। इनमें एक विशेष बात यह है कि दुश्चरित्र पात्रों का अंत में अपकर्ष और सत्यवादी तथा न्यायपरायण पात्रों का उत्कर्ष बतलाया गया है। सत्य की विजय और असत्य की पराजय होती ही है। इन नाटकों में अतिरंजित, मनोरंजनार्थक तथा अश्लील तत्वों का बाहुल्य होते हुए भी संगीत, नृत्य की दृष्टि से वे सफल लोकनाट्य माने जाते हैं। उनमें शृंगारिक तत्वों की अभिव्यक्ति निम्नस्तर की सबसे होती है परन्तु बीच-बीच में ऐसे सहितकारी, शोषक और असामाजिक तत्वों पर बहुत ही गहरा कटाक्ष होता है जिससे वे तत्त्व सबके सामने प्रकट होते हैं और समाज में उनके प्रति अथवा और सबहेतु की भावना जागृत होती है। ऐसे नाट्यों में राजस्थान तथा गुजरात का भवाई अत्यंत लोकप्रिय है। कुल्लभ भवाई कलाकार जब अपने दल के साथ अपने वजमान (आध्यदाता) के यहाँ प्रदर्शनार्थ जाता है

तो गाँव के सभी समायाजिक तत्त्व नष्ट हो जाते हैं क्योंकि इन भवाई प्रदर्शनों में उनके कुत्तों तथा दुराचारों का संशोधन होने वाला होता है। कभी-कभी तो प्रदर्शनों के पूर्व ही ये तत्त्व, जिनमें गाँव का जोषक बनिया तथा जमींदार जागीरदार ही प्रमुख होते हैं, इन भवाई को बिना प्रदर्शन के ही, इनाम देकर बिदा करते हैं। इन मनोरंजन प्रधान लोकनाट्यों में कथावस्तु, पात्रपरिचय तथा उनके चरित्रचित्रण पर अधिक जोर नहीं होता। इन सब नाट्यतत्त्वों को संगीत, नृत्य तथा अन्य समकारिक खेल-तमाशे इन तरह एक लेते हैं कि उनमें नाट्य का स्वरूप ही तजर नहीं आता। इन नाट्यों में पात्रिकी और सात्विकी तत्त्वों की पूर्ण व्यवहेलना होती है और आहार्य पर विशेष जोर रहता है।

इन नाट्यों में एक विशेष बात यह है कि नाटक के पात्र कथावस्तु के कैमिक विकास के अनुसार रंगमंच पर नहीं आते। उनके प्रवेश के साथ ही दर्शकों को उनकी पहिचान (Identity) नहीं हो पाती। अतः रंगमंच पर अपने प्रथम प्रवेश के साथ ही उन्हें स्वयं अपना परिचय देना पड़ता है। यह शास्त्रीय नाट्य परम्परा से बिल्कुल विपरीत है। जो पात्र अपनी चारित्रिक विशेषताओं के कारण दिलचस्प पात्र है तथा जिसका अभिनेता अपने भेष कपोपकथन को अतिशय रुचिकर ढंग से गाने का अभ्यस्त है, वही रंगमंच पर आवश्यकता से अधिक टिक जाता है। कभी-कभी वह अपनी तथा अपने स्वजनो की प्रशंसा में ही मारा समय लगा देता है। अन्य पात्र उसके पास इसलिये नहीं टिकते क्योंकि उनमें कोई विशिष्टता नहीं होती। लोकनाट्य इस दृष्टि से वस्तुप्रधान नहीं होकर पात्रप्रधान होते हैं। कभी-कभी ये पात्र रंगमंच पर अवतरित होते हैं और जीव ही लुप्त हो जाते हैं। उनमें से किसी का भी चारित्रिक विकास नहीं होता और कुछ तो फल तथा परिणाम तक पहुँचने से पूर्व ही समाप्त हो जाते हैं। उनका अंत में क्या परिणाम होता है इसका भी पता नहीं लगता। इन नाट्यों के नायक और उनकी नायिकाएँ बहुत अधिक पैदीशमान होते हैं, चाहे वे भले व्यक्ति हों या बुरे। अन्य पात्रों से उनका चित्रण बहुत ही आसानो से हो जाता है। वे अपनी वस्त्रपरम्परा तथा सामाजिक और शासनिक स्तर की दृष्टि से चमत्कृत नहीं होते। वे अपने व्यवहारों के कारण भी चमत्कृत हो सकते हैं और गुणों के कारण भी। यदि कोई चोर-मुटेरा नायक है तो वह प्रथम खेरी का चोर-मुटेरा होगा। यदि वह प्रेमी है तो उस दिशा में वह सर्वोपरि प्रेमी होगा। यदि वह व्यभिचारी

है तो अभिचार में वह बराकाष्ठा तक पहुँचा हुआ होगा। गुली नावकों में भी उनके गुण सर्वव्यापी होंगे। यदि नायक साधु है तो उसका साधुत्व और त्याग का व्यक्तित्व अत्यंत झट्ठा होगा।

लोकनाट्यों में अनेक पात्र एक साथ रंगमंच पर नहीं आते, क्योंकि उनकी पहिचान दर्शकों के लिये कठिन हो जाती है। बहुधा दो ही पात्र एक साथ रंगमंच पर आते हैं और वे भरपूर संवाद कहते हुए गीतों की बर्षा करते हैं। दो से अधिक पात्र यदि रंगमंच पर आते भी हैं तो वे केवल मूक मुद्रा में रंगमंच पर खड़े रहते हैं। बातोंलाप केवल प्रमुख पात्र ही करते हैं। इन्हीं गीतसंवादों से पात्रों का चारित्रिक उत्कर्ष-अपकर्ष का पता लगता है। नाट्य की कथावस्तु भी इन्हीं गीतसंवादों में विकसित होती है। नाट्यवर्तन में कथावस्तु का निमात्र लगभग नहीं के बराबर है। ये ही कथोपकथन कथा को आगे बढ़ाते हैं और उसे चरम सीमा तक ले जाते हैं। समस्त पात्रों में नायक-नायिका ही प्रमुखा पात्र हैं। उपनायक तथा उपनायिकाओं की अवस्थिति लगभग नहीं के बराबर है। नायक-नायिका का शासन ही सर्वोपरि रहता है क्योंकि समस्त नाट्य में पात्र ही कम होते हैं। कुछ लोक-नाट्य तो ऐसे भी हैं जिनमें नायक-नायिका के अलावा अन्य कोई पात्र ही नहीं होता। जैसे राजस्थान का भुवाल-महेन्द्र तथा हीर-रांभा। वस्तुबोधना इन द्विपात्री क्वालों में इस तरह संगठित होती है कि गीत-संवादों ही में वस्तु के संकुर खिंचे रहते हैं। नायक-नायिका अपने पारस्परिक संवादों ही में अपने वंश, राज्य, परिवार तथा देश काल की सभी स्थितियों का परिचय अत्यंत मनोरम ढंग से दे देते हैं। इसी परिचय में उनके विस्मय जो वर्धन होते हैं या उनके पक्ष में सहानुभूतिपूर्ण तथा सहयोगात्मक कृत्य होते हैं उनका भरपूर समावेश हो जाता है। इन पात्रों के चरित्र उनके कृत्यों में परिणत नहीं होते। वे उनके संवादों से ही जाने जा सकते हैं। लोकनाट्य कृत्यप्रधान नहीं होते, अतः संवादों से ही पात्रों के चारित्रिक उत्कर्ष-अपकर्ष का पता लगता है।

विश्व के लगभग सभी नाट्यों में कुपात्रों के लिये अवहेलना की दृष्टि और भुषात्रों के लिये सहानुभूति होती है। परन्तु लोकनाट्यों में यह प्रक्रिया आवश्यक नहीं है। यदि कोई कुपात्र अपनी मनोरंजनात्मक तथा हास्यविमोद की अभिव्यक्ति में परम पटु होता है तो जनता का आकर्षण अनादास ही उसकी तरफ हो जाता है। क्योंकि उसके कुकृत्य आच्यारिक रूप से रंगमंच पर नहीं

आते । वे मनोरंजनात्मक गीतसंवादों में अत्यंत आकर्षक ढंग से प्रकट होते हैं । अतः दुष्चरित्र पात्र भी जनता के भिन्न बन जाते हैं । सुसंवाहित शास्त्रीय नाट्यों में अभिनय करने वाले अभिनेता का मानवीय स्वरूप प्रायः कुछ भी महत्त्व नहीं रखता । परन्तु लोकनाट्यों में वह काफ़ी हद तक सुरक्षित रहता है । यदि वह कुपात्र अपने मानवीय जीवन में सुपात्र तथा मान्य कलाकार है तो उसका अभिनय दुष्चरित्र स्वरूप, प्रायः गौण हो जाता है । उसके मानवीय गुण जनता की सहानुभूति प्रबल करने में पुरातः सफल हो जाते हैं । बहुधा इसका विपरीत पक्ष भी सही होता है । यदि नाट्य-पात्र का मानवीय स्वरूप सकलंक तथा अनुचित है तो उसके सचचरित्र पात्र का अभिनय स्वरूप जनता की अभिरुचि नहीं पकड़ता । इसका यह भी तात्पर्य है कि लोकनाट्यों की संगठनात्मक दुर्बलता के कारण उनके अभिनय पात्रों का आरोपण कम कारगर सिद्ध होता है । यही कारण है कि लोकनाट्यों के पात्र-चुनाव में पात्रों के मानवीय पक्ष का पूरा ध्यान रखा जाता है । ऐसेचर नाट्यमंचालियों को छोड़कर सार्वजनिक तथा शौकिया रूप में खेले जाने वाले जनहितकारी नाट्यों में तो इन तत्त्वों को बहुत अधिक प्रधानता दी जाती है । उत्तर भारत में दशहरा पर्व पर सार्वजनिक रूप से होने वाली रामलीलाओं में इस बात का पूरा ध्यान रखा जाता है । जो व्यक्ति राम, लक्ष्मण, सीता, भरत आदि का अभिनय करते हैं वे सचरित्र, उच्च-कुलीय तथा सर्वमान्य व्यक्ति ही होते हैं । यही नहीं रखण, मेघनाद, वरदूषण आदि कुपात्र भी अपने मानवीय पक्ष में प्रतिष्ठित तथा मान्य व्यक्ति ही होते हैं । लोकनाट्य जब सामाजिक तथा सामुदायिक तत्त्वों से परिपूर्ण थे तब इस विचार की प्रधानता थी । परन्तु जब से इनका व्यवसायी पक्ष विकसित हुआ है इन तत्त्वों का अभाव होने लगा है ।

लोकनाट्यों के पात्रों की मानवीय लोकप्रियता तथा इनका वैयक्तिक व्यक्तित्व भी दर्शकों की सहानुभूति प्राप्त करने में बहुत सहायक होते हैं । कभी-कभी उनके अभिनय की कलात्मक अदायगी यदि कुछ दुर्बल भी होती है तो इनका मानवीय सद्ब्यक्तित्व इनकी इस कमजोरी को ढक लेता है । वहाँ एक महत्वपूर्ण बात यह है कि नाट्य-पात्रों के चारित्रिक गुण अधिक महत्त्व नहीं रखते । उनके वैयक्तिक मानवीय गुणों की ज्ञान पात्रों के चारित्रिक गुणों से अधिक महरी होती है । यदि कोई दुष्चरित्र, अन्धवी तथा अनाचार्य पात्र है परन्तु देखने में सुन्दर, नाकने में पटु तथा जाने में मनोमुग्धकारी है तो वह अनायास ही दर्शकों के दिल का राजा बन जाता है ।

लोकनाट्यों के विविध स्वरूप

रंगमंचीय लोकनाट्य — ऐसे नाट्य वस्तुविन्यास, चरित्र-चित्रण तथा नाट्य की क्रमिक अवस्थाओं की दृष्टि से कमजोर अवश्य होते हैं परन्तु वे योजनाबद्ध प्रस्तुत होते हैं। उनमें विधिवत पात्रों का चुनाव होता है। वे व्यवस्थित ढंग से पात्रानुक्रम, पोशाकों पहिनते हैं तथा रंगमंच पर विधिवत अपनी भूमिकाएँ अदा करते हैं। इन नाट्यों में वस्तु के भी कुछ संकुर होते हैं तथा पात्र सर्वविरित तथा लिखित कथोपकथन का उच्चार करते हैं। वस्तु किसी निदिष्ट हिजा में फल-प्राप्ति की ओर भी अग्रसर होती है। ऐसे नाट्यों में सर्वविरित कथा प्रसंग का अनुजीवन अत्यन्त आवश्यक होता है। नाट्यकार तथा अभिनेता उनमें किसी प्रकार की आवादी नहीं ले सकते। ऐसे नाट्यों में मध्यप्रदेश के नाच, राजस्थान के क्वाज, मधुरा की रामलीलाएँ, बंगाल की जापाएँ तथा दक्षिण भारत के पक्ष्मात उत्लेखनीय हैं।

सर्वविरित प्रसंगों पर आधारित आध्यात्मिक लोकनाट्य — ऐसे नाट्य बहुधा राष्ट्रीय देवताओं, महान वीरों तथा चक्रवर्ती राजाओं के जीवन से सम्बन्धित रहते हैं। उनके पात्र जातीय तथा राष्ट्रीय महत्व के होते हैं तथा सृष्टी के वर्ग बीत जाने पर भी जनजीवन में महानतम आदर्शों के रूप में विद्यमान रहते हैं। ऐसे महान् नायकों के जीवनादर्श तथा अनुकरणीय कृत्यों से देश का अच्छा-बच्चा अवगत होता है तथा अपने जीवनोत्कर्ष के लिए उनसे शक्ति ग्रहण करता है। उनके जीवनादर्शों तथा महान् कृत्यों से समस्त जाति ही प्रभावित रहती है तथा समस्त समाज की कला और संस्कृति उनसे प्रेरित रहती है। ऐसे युगप्रवर्तक व्यक्तित्व के समताकारिक पहलुओं को लेकर समस्त समाज धार्मिक तथा सांस्कृतिक अनुष्ठान के रूप में अनुकरणीय नाट्य-प्रसंग रंगमंच पर प्रस्तुत करता है। वे रंगमंचीय नाटकों से बिल्कुल भिन्न होते हुए भी नाट्य के एक विशिष्ट घंग के रूप में प्रस्तुत होते हैं। उक्त नाट्य-स्वरूप में यद्यपि किसी कथावस्तु का नागोपांग प्रयोग तथा विशिष्ट रंगमंचीय तर्कों का उपयोग नहीं होता फिर भी अनुकरणीय ढंग से प्रस्तुत किये जानेवाले ये प्रसंग वस्तुतः नाट्य के ही घंग हैं। ऐसे नाट्य-स्वरूपों में उत्तर प्रदेश की बहुस्तरीय अनुष्ठानिक रामलीलाएँ, राजस्थान की चौकचादनी तथा हिजाड-बेरी की रम्मते विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इन तीनों प्रकार के नाट्यों में अभिनेता किसी विशिष्ट पात्र को अपने में आरोपित समझकर उसी के वेज विन्यास, व्यवहार तथा उसी की वाणी में धार्मिकी, साहजिकी, वायिकी तथा

सात्विकी अभिनय के ढंग से व्यवहार करते हैं। जनता भी उनमें उन्हीं अतीत के गणमान्य चरित्रों का आरोपण समझकर उनका आदर करती है और उनसे प्रेरणा प्राप्त करती है। इन नाट्यों के पात्र रममंचीय नाट्यों की तरह कम से रंगमंच पर धाते और जाते नहीं हैं। न उनका कोई नाटकीय प्रवेश ही होता है, न उनके जीवन के विविध पहलु नाट्यवस्तु की विविध व्यवस्थाओं के अनुसार क्रमिक रूप से ही प्रयुक्त होते हैं। कुछ लोग तो उनको नाट्य मानते ही नहीं हैं, केवल स्वांग को ही संज्ञा देकर संतुष्ट हो जाते हैं। परन्तु वे यह बात भूल जाते हैं कि वेश-भूषा को पहिनकर किसी विशिष्ट व्यक्ति का आभास देना स्वांग है, परन्तु वह पात्र यदि वास्तविक अधिनायक के जीवन के विशिष्ट कृत्यों को व्यवहार में लाता है तथा अपनी भंगिमाओं तथा वाणी से उनका प्रकटीकरण करता है और दर्शकों में वास्तविक पात्र के विशिष्ट कृत्यों की अनुभूति जागृत करता है तो यह मानना ही पड़ेगा कि वह किसी नाट्य के एक प्रमुख तत्त्व का ही प्रतिपादन करता है।

इस प्रकार के नाट्यों में उत्तर प्रदेश की सामुदायिक रामलीलाओं का महत्त्वपूर्ण स्थान है। यद्यपि उनमें एक जगह रंगमंच नहीं बनाया जाता। न परदे ही लगाये जाते। पात्र विशिष्ट दिशाओं से प्रीतिचारिक ढंग से प्रवेश भी नहीं करते। समस्त रामायण महाकाव्य की घटनाओं का सांगोपांग चित्रण भी नहीं होता। परन्तु विविध स्थलों पर लंका, अयोध्या, जनकपुरी आदि स्वतन्त्र अनुकरणमूलक ढंग से निमित्त होते हैं। अलग-अलग स्थितियों में पात्र अपनी अनुकरणमूलक व्यवहार प्रकट करते हैं। यह व्यवहार कहीं संवादों से, कहीं केवल मुकामिनद से और कहीं नाट्यकार की ओर से परिचयात्मक वाचन (Commentary) तथा रामायण की चोपाई पाठ से व्यक्त किया जाता है। इन नाट्यों में सभी कथा-प्रसंगों का नाट्याभिनय आवश्यक नहीं होता। जिन प्रसंगों में नाट्य-तत्त्व विशिष्ट रूप से विद्यमान रहते हैं वे ही प्रसंग अभिनय में जुमार होते हैं। जेय दर्शकों की व्यापक कल्पना तथा पूर्व जानकारी पर छोड़ दि जाते हैं।

इस शैली के कुछ नाट्य-प्रयोग राजस्थान के 'महान' तथा आंध्र की 'बादजाही सबाही' में परिलक्षित होते हैं। ये दोनों ही प्रयोग अनुकरणमूलक हैं। उनके पात्र वास्तविक चरित्रों की वेशभूषा पहिनते हैं। व्यवसाय व्यवहार करते हैं तथा उनके जीवन की किसी विशिष्ट भाँकी को नाटकीय ढंग से

प्रस्तुत करते हैं । निश्चित ही ये नाट्य-प्रकार रामलीलाओं की कोटि में तो नहीं आते परन्तु उनमें नाट्य के संक्षुर अवस्था ही विद्यमान है ।

बहुप्रासंगिक औपचारिक लोकनाट्य :- ऐसे नाट्य उक्त दोनों ही श्रेणी के नाट्यों से सर्वथा भिन्न होते हैं तथा नाट्य की प्रारम्भिक अवस्था के द्योतक हैं, जो आज समय की हवा के साथ अपनी प्रारम्भिक अवस्था ही में प्रौढ़ता को प्राप्त कर गये हैं । उनका कथिक विकास न होकर उनके प्रारम्भिक स्तर का ही विकास हुआ है । ऐसे नाट्यों में कोई विशेष कथाप्रसंग नहीं होता । अनेक कथाप्रसंग जुड़कर एक विविष्ट कथाप्रसंग का भान कराते हैं । उनके लिये कोई विशेष रंगमंच नहीं होता न उनमें किसी रंगमंचीय औपचारिकता के ही दर्शन होते हैं । कथावस्तु का कोई भी विशेष स्वरूप उनमें नहीं होता, न नायक-नायिका का ही उनमें कोई अस्तित्व होता है । उनमें आंगिक, वाचिक, आहार्य तथा सात्विकी अभिनय की प्रधानता रहती है । नाट्य में उत्सर्ग, अपकर्ण अनेक बार आते हैं । वस्तु की किसी भी क्रमिक अवस्था का निरूपण उसमें नहीं होता । कथोपकथन में भी कोई व्यवस्था नहीं होती । अनेक रसों का उनमें परिपाक होता है । अनेक बार विरोधी रसों का संगम होता है जिससे रसानाश एक स्वाभाविक प्रक्रिया बन जाती है । दर्शक-प्रदर्शक का भेद इनमें सुस्पष्ट है । दर्शक किसी भी स्थिति में प्रदर्शक नहीं बन सकता । प्रदर्शक अपनी-आपक रंग से रंगस्थली में आते हैं, वही वेतनूपा पहिन्ते हैं और दर्शकगण उनके चारों ओर गोलाकार बैठ जाते हैं । नाट्य का नायक एक नहीं, अनेक होते हैं । उन सबका स्वतंत्र अस्तित्व होता है । ऐसे नाट्य में राजस्थानी झीलों का "गधरी" प्रमुख है । यह ऐसा नाट्य है जिसमें आहार्य, वाचिकी, सात्विकी तथा आंगिकी के उत्तम अत्यंत प्रौढ़ तथा नाट्य के अग्र सभी उत्तम अत्यंत तर्जाने तथा डोलें होते हैं । प्रमुख नायक और नायिका के जीवन की अनेक घटनाएँ अत्यंत विचारी हुई होती हैं । उनमें कोई पारस्परिक सम्बन्ध नहीं होता, न नाट्य-योजना में भी उनका कोई स्थान है । नायक के गुरु-दोषों का भी उनमें कोई वर्णन नहीं है । कथावस्तु भी किसी निश्चित अवस्था की ओर अग्रसर नहीं होती ।

इस नाट्य-प्रकार की बहुत बड़ी शक्ति उसके अभिनेत्र गुरुओं में है । आहार्य की दृष्टि से ये नाट्य अधूनतु हैं । नाट्य के पात्र वेतनूपा संबंधी अपनी तीव्र कल्पना बुद्धि का परिचय देते हैं । उनका आंगिक अभिनय भी बेजोड़ होता है । वाचिक अभिनय में वाचन का विशेष आधार नहीं दिया जाता । नाटक का

सूत्रधार ही समस्त वाचन का भार अपने ऊपर रखता है। उसके वाचन पर पात्र नाटाप्रकार के भूकामिन्ध में लीन होते हैं। सात्विकी दृष्टि से उनका रस-निरूपण अद्भुत होता है। हास्य, विनोद, भ्रूंगार, रोड, वीमल तथा वीररस की अभिव्यक्ति में इन कलाकारों को कमाल हासिल है। इस प्रकार के नाट्य वास्तव में अनेक नाट्यों के सामूहिक रूप है। कई नाट्यों के तत्त्व इनमें मिले रहते हैं। नाट्य की कथावस्तु केवल आरम्भिक अवस्था तक अव-तरित होकर वहीं समाप्त नहीं हो जाती है। कुछ प्रसंग ऐसे भी हैं जो नियतावधि की अवस्था में तो पहुँच जाते हैं; सफलता का निश्चय भी हो जाता है, परन्तु बीच में कोई बड़ा व्यवधान आ जाता है और बात वहीं खत्म हो जाती है। कहीं-कहीं किसी प्रसंग में फलानम बिना पूर्व की अवस्थाओं के भी आ जाता है।

लोकनाट्य तथा शास्त्रीय नाट्य का पारस्परिक सम्बन्ध

इस अध्ययन के उपरान्त अब वह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि नाट्य के शास्त्रीय और लोकप्रिय के बीच क्या कोई सम्बन्ध है? शास्त्रीय नाट्य लोकनाट्यों की जननी है या लोकनाट्यों से शास्त्रीय नाट्यों की उत्पत्ति हुई है? या दोनों का आदिमोर्ध एक ही साध हुआ है? छन्द तथा अनेक जैन सूत्रों और पौराणिक ग्रंथों में जो नाटकों का वर्णन हुआ है उनमें निश्चय ही लोक-नाट्यों के संकुर विद्यमान हैं। शास्त्रीय नाट्यों की उस समय कोई कल्पना नहीं थी। चीन, यूनान, मिस्र, रोम आदि प्राचीन देशों में भी लोकनाट्यों का काफी प्रसार था। उन सब में किसी भी विगत चमत्कारिक व्यक्ति की चिर-स्मरणीय रहने के लिये उसकी जीवन-गाथाओं का अनुकरण एक सामाजिक कर्तव्य समझा जाता था। इन्हीं अनुकरणमूलक कृत्यों से नाटक का प्रादुर्भाव हुआ था। धीरे-धीरे समाज के विकास के साथ ये नाटक भी विकसित हुए तथा सैकड़ों वर्ष बाद वे शास्त्रकारों का ध्यान अपनी ओर आकर्षित करने में समर्थ हुए। उनकी सामाजिकता तथा सामुदायिकता का महत्व उनको नहीं मान्य हो सका। वे उन्हें आरिपत्र तथा अत्यंत आरम्भिक समझकर ही शास्त्र की मार्गदाशों में बाँधने लगे और धीरे-धीरे ये नाटक अपने लोकप्रिय तत्त्व खो बैठे। इसकी प्रतिक्रिया हुए बिना नहीं रही और ये लोकनाट्य आरम्भ से ही अपने आपकी शास्त्र के चंगल से अलग रखकर अपने विकास की प्रलम दिशा एकत्रित रहे। वही कारण है कि इन शास्त्रीय नाटकों का कोई कुप्रभाव उन पर नहीं पड़ा, बल्कि नाट्यनिबोधन आदि में उनको परीक्ष-अपरीक्ष रूप से लाभ ही हुआ।

ये लोकनाट्य, क्योंकि लोकभाषाओं में लोकानुरजन की दृष्टि से लोक-
 कथाओं पर आधारित रहते थे इसलिये जनसाधारण का ध्यान उनकी तरफ
 आकर्षित होना अधिक स्वाभाविक था । सबसे अधिक महत्वपूर्ण बात यह थी
 कि इन नाट्यों में भाग लेने हेतु किसी प्रतिभारण, पूर्वाभ्यास तथा प्रवीणता की
 आवश्यकता नहीं होती थी । वे बहुधा सारे समाज को कंठस्थ होते थे । इसलिये
 कोई भी व्यक्ति किसी भी पात्र की अनुपस्थिति की पूर्ति करने के लिये पर्याप्त
 होता था । इन नाट्यों के सामाजिक तथा सामुदायिक स्तर इतने प्रबल होते
 थे कि प्रदर्शक और दर्शक प्रायः एक ही भावना रखते थे तथा सबके मन में
 नाट्यों के प्रति घनत्व की भावना रहती थी । शास्त्रीय नाट्य शास्त्र की दृष्टि
 से इतने लोकिक हो गये थे, उनमें नियमों का शासन इतना कठिन हो गया कि
 वे साधारणजन की पहुँच के बाहर हो गये । इन नाट्यों की भाषा भी
 आचार्यों और पंडितों की भाषा थी तथा उनमें अभिनय योग्य पात्रों का भी
 उच्चकोटि के विद्वान्, शास्त्रज्ञ, भाषाविज्ञ तथा कलाप्रवीण होना आवश्यक था ।
 इन नाट्यों के रंगमंच और प्रेक्षालय की योजना भी इतनी जटिल थी कि
 सिवाय शासकों, आचार्यों, धनिकों, मंदिरों तथा भठों के सम्पन्न वातावरण
 तथा उनकी व्यवस्था के बिना वे अभिनीत नहीं हो सकते थे । इनके लेखक,
 अभिनेता, नर्तक, संगीतज्ञ तथा प्रेक्षालयनिर्वाहक भी परम विभेद तथा
 शासन द्वारा पोषित और संरक्षण प्राप्त थे । ये नाट्य लोकचित्र को पुष्ट तो
 नहीं करते थे बल्कि वे उनकी पहुँच के बाहर भी थे । सरमुजा रिदासत की
 मुक्तियों में जो प्रेक्षालयों के ध्वंसावशेष मिलते हैं उनमें विकृष्ट, चमुरख और
 अप्रसृत, तीन प्रकार के प्रेक्षालयों की कल्पना साफ़र हुई है । इन प्रेक्षालयों
 की योजना भी विभिन्न सामाजिक स्तर के दर्शकों के बैठने के लिये बनाई गई
 थी, बल्कि विकृष्ट प्रेक्षालय तो केवल देवताओं तथा शासकों के लिये ही था ।
 चमुरख प्रेक्षालय मध्यम श्रेणी के दर्शकों के लिये था । इन प्रेक्षालयों में उच्चकोटि
 की विधकारी होती थी । प्रकाश आदि के लिये भी पर्याप्त वैज्ञानिक व्यवस्था
 थी । पोशाकधर, रंगमंच तथा प्रेक्षालय की संज्ञाएँ भी नाट्योचित डंग से
 होती थी । उनमें प्रवेश पाने के लिये भी विशेष सामाजिक स्तर की आव-
 श्यकता थी । इन्हीं तकनीकों तथा सामाजिक कठिनाइयों के कारण ही शास्त्रीय
 नाट्यों से लोकनाट्यों का विचलान हुआ । वे उनकी विषय बंदिशों से बाहर
 निकलकर स्वतंत्र श्वास लेने लगे तथा जनसाधारण की सुलभ अभिव्यक्ति के
 प्रथम साधन बन गये ।

लोकनाट्यों का नाट्यशिल्प

आधुनिक नाट्य में कथावस्तु के नाट्योपयोगी प्रसंगों को इस तरह नियोजित किया जाता है कि उनका नाटकीय प्रस्तुतीकरण प्रभावशाली और कथा का अव्यवस्थित दृश्यरूप में परिवर्तित हो सके। ऐसे नियोजित एवं नाट्यतत्त्वों से संपृष्ट नाट्य में पात्र स्वयं वाचन, संभाषण द्वारा कथाप्रसंग को भागे बढ़ाते हैं, विविध घटनाओं का क्रमिक विकास होता है तथा पात्रों के व्यवहार एवं कृत्रिम्य द्वारा उनके चरित्रों का उत्कर्ष तथा अपकर्ष परिलक्षित होता है। पात्र स्वयं अपने में घटनाओं को सुलभाते हैं तथा नवीन परिस्थितियाँ पैदा करके नाटक को गतिशील बनाते हैं। पात्र स्वयं वाचन की डोरी पकड़कर मानसिक गुंथियाँ उलभाते-सुलभाते तथा मन की अंततम दशाओं का दिग्दर्शन कराते हैं। नाट्यवस्तु बीजरूप प्रकट होकर संक्रुरित होती है, अपनी आत्माएँ उपजाआएँ फैलाकर बहुवस्तुबुद्ध को विकसित करती हैं। कथावस्तु के इस विकासक्रम में वर्णन, विवेचन तथा परिचयात्मक टिप्पणियाँ भ्रमस्त नाट्यतंत्र की अत्यधिक आघात पहुँचा सकते हैं। यही कारण है कि आधुनिक एवं शास्त्रीय नाटक को सौंदर्याभ्य तथा महाकाव्य की श्रेणी में न रखकर उसके स्वतंत्र अस्तित्व को दृश्यकाव्य का सर्वश्रेष्ठ रूप माना है।

इन आधुनिक शिल्प के नाट्यों में उनका रचयिता तथा उसका व्यक्तित्व कई जगह दिखा रहता है और उसकी सर्वतोमुखी प्रतिमा नाट्य-पात्रों में प्रकट होकर उनके चार चाँद जगा देती है। वह नाट्य की समस्त गतिविधियों का नियोजन करके पात्रों की भाषा में बोलता है, उनकी धड़कनों के साथ धड़कता है तथा उनकी मनःस्थितियों में निरंतर रमण करता रहता है। वह समस्त घटनाओं को अपनी मुट्ठी में पकड़े रहता है और उनके क्रमिक विकास में पूर्णरूप से सतर्क रहता है। वह रचयिता रंगमंच पर नहीं आता। वह छिपे रहकर भी सबको अपने अस्तित्व का भान कराता रहता है।

परन्तु विपरीत इसके लोकनाट्य अपने वस्तुशिल्प की दृष्टि से निराले ही दंग से गड़बड़ होते हैं। उनमें कथावस्तु की कोई प्रचानता नहीं, पात्रों के उत्कर्ष, अपकर्ष की ओर कोई ध्यान नहीं। केवल अपने मनोरंजनात्मक पक्ष को अधुष्ण रखने के लिये वे नाना रूप धारण कर लेते हैं। केवल अपने उद्देश्य की पूर्ति में कभी सूत्रधार के रूप में प्रकट होकर समस्त नाटक का मंतव्य प्रकट करता है, कभी हलकारे के रूप में नाट्यपात्र एवं घटनाओं का परिचय देता है, कभी नाट्यपात्रों के गीत-नृत्यों के साथ साथ बजाने वाले

तथा गाने वाले टेकियों की बाखी में विराज जाता है। कभी वह बिहूपक के रूप में प्रकट होकर अनेक अप्रस्तुतनीय एवं जटिल घटनाओं को वर्णन ही वर्णन में पूरा कर लेता है। कभी वह छद्मवेश में भगवान् का रूप धारण करता है तथा विविध घटनाओं की सृष्टि करके अनेक अप्रासंगिक घटनाओं को उनमें समेट लेता है।

लोकनाट्य, वस्तुप्रधान नहीं होने के कारण, अपने में कथावस्तु का कम्बिक विकास आवश्यक नहीं समझते। लोकगाथाओं के अनियोजित प्रसंगों में जिस तरह कथावस्तु लुप्तो-छिपती अपने अस्पष्ट स्वरूप को छिपाये रहती है और किसी समय अनायास ही प्रकट होकर कभी रंगत बिगाड़ देती है, कभी जमा देती है, उसी तरह लोकनाट्यों में भी वह कभी अपनी छवि इस तरह दर्शाती है कि नाट्य के आधारस्तंभ स्तम्भित हो जाते हैं। उन स्तंभों पर कथा कुछ क्षण रुक जाती है और नाट्यकाय अपनी प्रतिभा के चमत्कार नृत्यगीतों के माध्यम से दर्शक-श्रोतृवाली विविध घटनाओं की ओर भेकित करते हैं।

लोकनाट्य महत्त्वपूर्ण, अमहत्त्वपूर्ण घटनाओं में कोई अंतर नहीं समझते तथा उनके सममनोधोरण एवं वर्गीकरण की ओर तनिक भी ध्यान नहीं देते। जिस प्रसंग में, चाहे वह अत्यन्त महत्त्वहीन ही क्यों न हो, व्यंग्यविनोद, हास्य-उत्साह तथा कथाप्रदर्शन का भरपूर अवसर हो उसमें सर्वाधिक समय व्यथा जाता है। नाट्य-काव्यों में भी कथाप्रसंग की ओर अत्यन्त उदासीनता भी रहती है। वे नृत्य-गीत-प्रदायगी में ही अपनी सम्पूर्ण शक्तियाँ लगा देते हैं और इस बात की चिन्ता नहीं करते कि नाट्य निर्धारित समय में समाप्त होगा या नहीं। लेखक की ओर से भी इन काव्यों की किसी भी प्रसंगविशेष में अपनी ओर से जोड़ने, बढ़ाने, घटाने तथा स्वस्रीय प्रेरणाओं के अनुसार अपनी कल्पनाओं का उपयोग करने की पूरी छूट रहती है।

प्रत्येक लोकनाट्य में लेखक जिस रूप में भी छिपा रहता है उसके माध्यम से वह घटनाओं के प्रस्तुतीकरण में काट-छाँट करता रहता है। जैसे राजस्थानी जैनों के कुचामण्डी कथाओं में लेखक हलकारे या फराँज के माध्यम से नाटक की उन सब घटनाओं का केवल स्तुति तथा मंगलाचरण के रूप में उल्लेखमान करता हुआ दर्शकों को उस प्रमुख परिस्थिति में ले जाता है जहाँ खेल का रंगमंचीय स्वरूप शुरू होता है। कभी-कभी पात्र बिना प्रसंग के ही स्वयं रंगमंच पर उपस्थित होकर अपना परिचय देते हुए उन सभी अप्रस्तुतनीय

घटनाओं का विवक्षित प्रसंग प्रस्तुत करते हैं तथा नाट्य को उस प्रमुख स्थिति तक ले आते हैं जहाँ उन्हें स्वयं को किसी विशिष्ट प्रसंग में आना होता है ।

लोकनाट्यों में समस्त वस्तु को आधुनिक नाट्यतंत्र की दृश्यविधान-शैली में वर्गीकृत करने की परम्परा नहीं के बराबर है । उनका नाट्यतंत्र ही ऐसा है कि दृश्य के अन्दर ही दृश्य प्रकट होते जाते हैं और दृश्यपरिवर्तन के लिये आधुनिक परदों एवं विधुन् व्यवस्था के बिना ही बदली हुई परिस्थितियों, बदले हुए स्थल तथा बीते हुए समय की कल्पना साकार हो जाती है । कोई दृश्य चल ही रहा है और उसके साथ दूसरा दृश्य बन पड़ता है । उस स्थिति की समस्त परिस्थितियाँ अपने आप में सिमटने लग जाती हैं और गुरगुर आपसा संबंध प्रस्तुत होने वाली परिस्थितियों के साथ जोड़ देती हैं । स्थल और समय के अन्तर को दिखाने के लिये टेकियों की टेक दोनों दृश्यों के बीच परदे की तरह उपस्थित हो जाती है और आने वाले दृश्य की विविध रंगीनियों को पुनः परदे की तरह ही ऊपर उठाकर सबके सामने दर्शाती है । ऐसी विविध परिस्थितियों में पूर्व घटना का क्लिनीकीकरण आनेवाली घटना में बहुत ही सुन्दर रंग से हो जाता है ।

प्रायः सभी लोकनाट्य प्रचलित लोकगाथाओं पर आधारित रहते हैं । काल्पनिक कथाओं तथा स्वरचित प्रसंगों पर लोकनाट्यों की रचना नहीं होती, क्योंकि इस प्रकार की रचनाओं पर दर्शकों की आत्मीयता नहीं जुड़ती और उनके काल्पनिक पात्रों एवं परिस्थितियों को उनकी भावनाएँ ग्रहण नहीं करती । प्रचलित लोकगाथाओं पर आधारित रहने के कारण ही इन लोकनाट्यों के विविध प्रसंग एवं पात्र परस्पर में बहुत ही कच्चे धाने से बंधे रहते हैं तथा उनकी कथावस्तु के अनेक घंज अत्यंत लचर और कमजोर होते हुए भी दर्शकों की भाषा संबंधी पूर्व जानकारी तथा तत्संबंधी चरित्रों के प्रति उनकी प्रगाढ़ आत्मीयता उन्हें स्वीकार कर लेती है और लोकनाट्य के विभिन्न टूटे हुए और असंबद्ध अंशों को जोड़ लेती हैं । लोकगाथाओं के असंबद्ध अंशों को जिस तरह लोकमानव अनायास ही स्वीकार कर लेता है उसी तरह लोकनाट्य के भी सभी असंबद्ध प्रसंगों को स्वीकार करने में दर्शकों को कोई भी कठिनाई नहीं होती । यही कारण है कि कुछ पिछान् लोकनाट्य को लोकगाथा का दुष्प्र-रूप मानते हैं । लोकगाथा को मूलतः गाथाकार अपने श्रोताओं की अत्यंत मनोरम रंग से सुनाता है और अपनी प्रतिशय रोचक वर्णन-शैली से उसका मूलकण प्रकट करता है । लोकनाट्य में लोकगाथा का

वर्णित रूप, उसकी अवधारणा और अर्थव्यवस्था के प्रतिरिक्त, प्रायः ज्यों का त्यों रहता है । उसका आदि अंत, मध्यवर्ती विकास, कथा की अधिक व्यवस्था, पात्रों का चरित्रिक उत्कर्ष, धपकर्थ आदि भी लोकनाट्यों में प्रचलित रहते हैं । अंतर केवल इतना है कि भाषा में एक या दो व्यक्ति भाषा के पदों को गाकर या बजाकर सुनाते हैं और लोकनाट्यों में स्वयं पात्र ही मूर्तकप बनकर भाषाकार का स्थान ग्रहण कर लेते हैं और समस्त भाषा को नाटकीय ढंग में प्रस्तुत करके समस्त अर्थों को वर्तमान में ले आते हैं । भाषा के इस नाटकीय प्रस्तुतीकरण से जहाँ संभाषणात्मक पक्ष दुर्बल हो जाता है, वहाँ लोकनाट्य का वर्णनात्मक पक्ष, रंगमंचीय प्रस्तुतीकरण की सहायता हेतु नाटक के देखिये तथा हलकारे के माध्यम से, और पकड़ लेता है और भाषा के निरंतर प्रवाह को किसी प्रकार मंदा नहीं होने देता ।

राजस्थान की प्रचलित लोकगाथाएँ, जैसे पादूजी, देवजी, हनुजी, भोगाजी, रामदेवजी, तेजाजी, जिन्हें इनके विशेष भोगे तथा रुतांत ज्ञातिवाँ गा बजा कर सुनाती हैं, राजस्थानी लोकनाट्यों के लिये सर्वाधिक प्रेरणादायी स्रोत रही हैं । इन लोकगाथाओं पर आधारित कई लोकनाट्य इस राज्य में प्रचलित हैं जो नाट्य की विविध लोकशैलियों में कई रचयिताओं द्वारा रचे गये हैं । यद्यपि लोकनाट्य लोकगाथा का दृश्य रूप है फिर भी लोकगाथाओं की पदावली का हृदय उपभोग किसी भी नाट्य में नहीं हुआ है । लोकनाट्य के प्रचलित नाट्य-शिल्प में, जिनके कई प्रकार प्रायः राज्य में आज भी प्रचलित हैं, नाट्य-रचयिता अपनी पदावली स्वयं रचता है तथा प्रचलित लोकगाथा की कथावस्तु तथा उसके वर्ण विषय को अपने में समा लेता है । चूँकि लोकनाट्यों की विशिष्ट पदावली नाट्य एवं नाट्योपयोगी विशिष्ट छंदों में रची जाती है इसलिये भी इन लोकगाथाओं की परंपरागत पदावली तथा उसके छंदों का प्रयोग लोकनाट्यों में नहीं होता । लोकनाट्यकार नाट्यरंगमंच पर उन्हें प्रस्तुत करने की धृष्टता इसलिये भी नहीं कर सकता, क्योंकि ये धार्मिक अनुष्ठानों तथा विश्वासों के साथ जुड़ी रहती हैं और उन्हें किसी निमित्त विलेप के लिये गाने का एकमात्र अधिकार इन विशिष्ट जातियों को ही प्राप्त है । यदि ये पदावलियाँ ज्यों की त्यों रंगमंच पर उतर आये तो उनसे संबंधित अनुवादों की भावनाओं को ठेन लगना स्वाभाविक है ।

इन लोकनाट्यों का नाट्य-शिल्प अत्यंत विचित्र होता है । जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है कि लोकगाथाओं के वर्णित स्वरूप के शिल्प में और उसके

नाटकीय जिल्प में विरोध संतर नहीं होता । लोकनाट्यों के वसुधैव कुटुम्बकम् में विविध पात्र एवं प्रसंगों का परिचय देने वाले टैकियों तथा अन्य परिचायकों की भूमिका गाथाकार स्वयं धरा करता है, जबकि गाथा के नाट्य-जिल्प में गाथाकार का कार्य पात्र स्वयं करते हैं । लोकगाथा की कथावस्तु का धर्मिक नियोजन उसके नाट्य-स्वरूप में भी उसी तरह होता है । गाथाकार कथा को वर्णन द्वारा आगे बढ़ाता है और जहाँ पात्रों में वार्तालाप एवं संवाद निहित रहते हैं, वहाँ वह अपने वर्णनकीशक्त द्वारा स्वयं पात्र बनकर गाथा के वर्ण्य प्रसंग को नाटकीय गुराँ में जीतप्रोत कर देता है । लोकनाट्यों में यह कार्य पात्र स्वयं करते हैं और जब वे इस कर्तव्य को पूरी तरह निभाने में अपने को असमर्थ पाते हैं तो नाटक के टैकिये तथा हलकारे उस जिम्मेदारी को स्वयं उठा लेते हैं ।

आधुनिक नाट्यसंघ में दृश्यविधान, वस्तु-प्रस्तुतीकरण तथा पात्र-संभाषण में ही पात्र-परिचय तथा उनका पारस्परिक संबंध निहित रहता है और दर्शकों को कौन पात्र क्या है तथा उसका अन्य पात्रों के साथ क्या संबंध है, इसका मज्जी प्रकार परिचय हो जाता है । लोकनाट्यों के जिल्प में पात्रों का परिचय या तो दर्शकों के पूर्व ज्ञान से उपलब्ध रहता है या वर्णन द्वारा उनका परिचय कराया जाता है । कुछ लोकनाट्यों, जैसे राजस्थान की रम्मते, महाराष्ट्र के तमाजे आदि में, पात्रों के प्रथम प्रवेश के साथ ही पात्र स्वयं अपना परिचय देते हैं कि वे कौन हैं, कहाँ से आये हैं और उनकी चारित्रिक विशेषताएँ क्या हैं ? इस तरह पात्रपरिचय हो जाने के बाद टैकिये कथावस्तु का स्वरूप प्रस्तुत करते हैं और मंगलाचरण, ईश्वरदाना आदि के माध्यम से नाट्य लेखक, धर्मिणता तथा नाट्य आयोजकों के मुखानुवाद करते हैं । उस समय पात्र या तो रंगमंच पर ही स्थिरपायी होजाते हैं या बीकानेरी रम्मते की तरह रंगमंच पर ही अपने निर्धारित स्थानों पर विधिवत बैठ जाते हैं । वर्ण्य विषय की समाप्ति पर वे टैकियों की टेक के साथ लीप्रगति से नाचने लगते हैं या अपने भावों की नोक पर पात्रों की ठोकर लगाकर रंगभूमि में गतिशील होजाते हैं या 'वसुनाट्य' की तरह पत्रिका के पीछे से मुड़ाएँ दफाले हुए रंगमंच पर उछल पड़ते हैं और अपने विवादी पात्रों के साथ संभाषणों में निरत हो जाते हैं । गीत नृत्यों की गंगा बहने लगती है और दर्शकवृन्द उसमें गोते लगाने लगते हैं । एक ही बात को अनेक प्रकार से तथा एक ही गीत-संवाद को नाता प्रकार से धुनें बदल-बदल कर प्रकट किया जाता है । प्रस्तुतीकरण के इस वैविध्य के

कारण ही इन लोकनाट्यों का कलेवर अत्यधिक बड़ जाता है और यहाँ तक एक ही संवाद चलता रहता है, जबकि बात केवल यही कही जाती है कि "तुम्हें मुझे कल अपमानित किया था। मैं इसका बदला उकर चुकाऊँगा।" या "तुम्हें पहाड़ की चोटी से गिरा दूँगा।" या "तुम्हें मौत के घाट उतार दूँगा।" इस तरह वाद-विवाद होता है। कोप और धावेज की भावा के अनुसार पुनः बदलती है। मुख्य की भंगिमाओं में तेजी घाती है। साजबाज आकाश को फाड़ने लगते हैं। विजय प्राप्त करने पर विजेता झटती तानता हुआ रंगमंच को फाँदकर दर्जकों में धुस जाता है। परास्त व्यक्ति यदि दुष्टरमा होता है तो उसकी पराजय पर समस्त दर्शकगण तालियाँ बजाने लगते हैं और सचेष्ट हृदय की लहर दौड़ पड़ती है। यदि वह मज्जन व्यक्ति है तो समस्त जनता द्रवित हो जाती है और इस अनुचित व्यवहार पर विजेता को कोसने लगती है। परास्त हुआ व्यक्ति रंगमंच से कब उठकर भाग गया है, इसका किसी को पता नहीं है क्योंकि परदा नहीं गिरता, रोजनी गुल नहीं होती। धावे की घटना यह है कि परास्त व्यक्ति अपने राजा के पहाँ करिवादी होकर जाता है परन्तु रास्ता बहुत विकट है। जिस रात में यह घटना घटित हुई है वह राजधानी से काफी दूर है। उसके घायल शरीर पर रात के लोग औपधोषचार करते हैं तथा उसे राजधानी तक पहुँचाने में उसकी सहायता करते हैं।

घटनास्थल पर घायल होने के बाद दवा-वाफ़ करने तथा जनता-जनार्दन का प्रेमभावन बनकर उनकी सहायता से राजधानी तक पहुँचाने की महत्त्वहीन एवं धनाढ्यीय क्यावस्तु को देखते, लापर, सूचचार, विदूषक, हलकारे आदि अपनी मधुर गायनशैली में वरुण द्वारा पूरा कर लेते हैं। यही वरुण एक दृश्य से दूसरे दृश्य की कड़ी जोड़ता है तथा बीच की अवधि को पार करके कथा को सक्रिय बनाकर रंगमंच तक ले आता है।

धावे का प्रसंग मूल रंगमंच के नीचे की भूमि पर संपादित नहीं होता। सब पीढ़े की नम्र घट्टातिका सक्रिय हो जाती है जिसकी दर्शकगण प्रत्यक्ष बड़ी उत्सुकता से प्रतीक्षा कर रहे थे। ऊपर राजदरबार लगा हुआ है। नर्तकी नाच रही हैं। गायकबृन्द गा रहे हैं। दर्शकों का मनोरंजन हो रहा है। करिवादी पहुँचता है। रामरंग बंद होजाता है। राजा धावे का प्रयोजन पूछता है। यह प्रसंग लटने में बहुत छोटा है। करिवादी भी कोई विजेष व्यक्ति नहीं है। संभावना में तीव्रता तो सब धावे जब पति-पत्नी, प्रेमी-प्रेमिका, वादी-प्रतिवादी तथा दो नमस्तकारिक पुरुषों के बीच संवादों की गंगा

बहती हो । एक साधारण प्रजाजन राजदरबार में पहुँचकर क्या करियाद करे ? बसब घोर समुद्रि से लिपटा हुआ राजा एक साधारण व्यक्ति से क्या बात करे ? कथावस्तु के तीव्रतम प्रसंग ही संभाषण को यतिबान बनाते हैं परन्तु यह प्रसंग नाट्यकार ने इसलिये चुना है कि यह करियादी साधारण करियादी नहीं है । उसमें एक रहस्य छुपा हुआ है । राजा ने अपने युवाकाल में अपने दासीपुत्र को लोकनाट्य के कारण नदी में बहा दिया था तथा उसकी माता को भी देव निकाला दे दिया था । बहते हुए इस बालक को दूर गवि के किसी कुम्हार ने पावपोस कर बड़ा किया था । पिता पुत्र दोनों को ही परस्पर के इस यमिष्ट संबंध का पता नहीं है ।

लोकनाट्यों में इस प्रकार के प्रसंग जब भी आते हैं तो भारतीय नाट्य-परम्परा के अनुसार संबंधित पार्श्वों की रक्त-प्रवाहिनी विराएँ कथायमान हो जाती हैं । यज्ञात ही यज्ञात में दोनों के हृदय हितोरे लेने लगते हैं । दोनों के व्यवहार में एक विचित्र सा आवेग उत्पन्न होता है । धारवीकता घंदरे ही घंदरे से प्रेरित करती है । दोनों किर्तव्यविमुक्त होकर एक दूसरे की तरफ देखने लगते हैं । चाहते हुए भी एक दूसरे को संबंधित नहीं किया जाता । दर्शकों में उत्सुकता बढ़ती है । भावनाएँ चरम सीमा तक पहुँच जाती हैं । गीतों की धुनें कण्ठ स्वरों में श्रोतप्रोत होजाती हैं । शब्दावली कीमल-कान्त हो जाती है । राजा कह पड़ता है — मैं विचित्र सा धनुभव कर रहा हूँ, मेरा सिर चक्कर लारहा है । वह भुल्लिखत हो जाता है । करियादी मुक्क भी विह्वल हो उठता है परन्तु वह रहस्य समझ नहीं पाता ।

घटना घागे घटने से रुक जाती है क्योंकि यह स्वयं विषय है । हृष्य-स्वयं बनने की इसमें शक्तता नहीं है । टेकिवे तथा धन्य परिचापकमण उत्तमी हुई कथा के धागों को सुलझाते हैं । वस्तुन द्वारा प्रकट करते हैं कि नदी में बालक बहाकर किसी कुम्हार के हाथ लगा । वहाँ पर वह बड़ा हुआ । एक दिन वह बरतनों के लिये मिट्टी खोद रहा था । खेत के मालिक ने मिट्टी खोदने से मना किया । नगड़ा बड़ गया । मारपीट हुई । मुक्क करियादी बनकर राजा के पास गया । उधर दासी पुत्र-धियोप में जंगल-जंगल मटकती रही परन्तु कहीं उसे घपना पुत्र नहीं मिला । एक दिन बरतन खरीदने के लिये किसी गाँव में कुम्हार के घर पहुँची । वहाँ पर उसने उस प्रीट बालक को देखा । उसका व्रम घंदरे ही घंदरे उमड़ छाया । परिषद पुछने पर कुम्हार ने बतलाया कि उसने उस बालक को उस नदी में बहते हुए पाया था । दासी

सारा रहस्य समझ गई और उसी कुम्हार के घर नौकर होगई और बालक का सजावट में वासन-वेषण करती रही। यही दासीपुत्र राजा के पास क्रियावादी होकर पहुँचा था।

उधर राजा ने दरबारियों को हुक्म दिया कि इस युवक को कुछ दिन राजमहलों में बड़े स्नेहभाव से रखा जाय। कथावस्तु को यह श्रवण-प्रसंग टेकिंगी, जागरों तथा कवियों का वर्ण्य विषय बन गया। पुनः घटनाएँ रंगमंच पर उतर आईं। माच के नीचे जाजम पर भगवाँ वस्त्र पहिने एक ब्राह्मण भूजा-पाठ में निरत था। राजा स्वयं उस स्थल पर आया। समस्त दृश्य महलों में उतरकर ब्राह्मण के ध्यान में आगया। राजा ने स्वयं का परिचय इसलिये नहीं दिया क्योंकि जब वह प्रथम बार रंगमंच पर आया था तो नाट्य-परम्परा के अनुसार वह दर्शकों को अपना परिचय दे चुका था। नाट्यकार यह मानकर चलता है कि राजा का परिचय जनता को पहले ही हो चुका है। परन्तु प्रथम बार रंगमंच पर उतरनेवाले ब्राह्मण का परिचय इसलिये आवश्यक नहीं समझा गया, क्योंकि वह एक महत्त्वहीन पात्र था। इसलिये टेकिंगे द्वारा ही उसका परिचय दिया जाना पर्याप्त समझा गया। राजा तथा ब्राह्मण के बीच संभाषण होने के बाद ब्राह्मण सकुन विचार कर कहता है कि वह क्रियावादी कुम्हार-पुत्र न होकर तुम्हारा ही दासीपुत्र है। लोकनाट्यों में मानवी आदर्शों से कड़ी अधिक लोकाचार को महत्त्व दिया जाता है। इस रहस्योद्घाटन के बाद ही राजा के दिल में क्रियावादी के प्रति प्रेम वहीं धरा रह गया और वह आवेगपूर्वक घटनास्थल से हट गया।

इस स्थल पर जो दृश्य-परिवर्तन हुआ उसमें केवल ब्राह्मण तथा राजा का ही प्रस्थान दिखलाना पर्याप्त समझा गया। टेकिंगों तथा पृष्ठनायकों ने शेष प्रसंग को घण्टों में लपेटकर यह बतला दिया कि राजा ने बच्चों की क्रियावादी मुक्त के बजाय उसे देश निकाला दे दिया और अपनी माँ से वह मिल न पावे इसलिये उस राज्य की समस्त सीमाएँ उसके लिये बंद कर दीं।

रंगमंच के प्रमुख माच के नीचे की जाजम अब दृश्य-परिवर्तन के साथ ही जंगल, पहाड़ तथा बीहड़ घाटी बन गई। लड़का देश निकाले के बाद जंगल-जंगल भटकने लगा। टेकिंगे जंगल की बीहड़ता तथा भयानकता का वर्णन-मान कर रहे हैं और दासीपुत्र जल्दी-जल्दी जाजम के चारों ओर चक्कर लगा रहा है। इसी घुमाव में उसे कई दिन बीत गये, कई रातें बीत गईं, कई वर्ष बीत गये। रास्ते में उसे एक जेर भी मिलता है। उससे वार्तालाप

होती है। लोकनाट्यों के पशु भी इन्सान की तरह बात करते हैं। सिंह उसे रास्ता दिखलाता है। लोकनाट्यों के हिंसक जानवर दुष्टों के लिये घातक होते हैं परन्तु दुर्बीजनों के सहायक होते हैं। राजस्वान के 'रामचारी' नामक नाट्य में राम और गिद्ध का संवाद अत्यन्त मार्मिक ढंग से दर्शाया गया है और सीता अशोकवाटिका में पशु-पक्षियों से बात करती है।

उक्त उदाहरणों से यह स्पष्ट है कि भारतीय लोकनाट्य घटनात्मक नहीं होकर गायनात्मक होते हैं। घायुनिक नाट्य में नाट्यकार को किसी कथाविशेष की नाट्यरूप देने के लिये उसके समस्त वर्णनात्मक एवं गायनात्मक पक्ष को संवादात्मक रूप देकर तदनुसार उसका दृश्यविधान करना पड़ता है और कथावस्तु की पूर्णता तक पहुँचने के लिये अनेक नाटकीय तत्त्वों, श्रेष्ठात्मक प्रसंगों तथा कुतूहलवर्धक स्थितियों का विधान करना पड़ता है, परन्तु लोकनाट्य इस जटिल तंत्र की उत्तमता में नहीं फैसता। वह प्रचलित गायना के समस्त तंत्र को ज्यों का त्यों अपना लेता है और उसे अपने ढंग से रंगमंच पर प्रस्तुत करता है।

उत्तर प्रदेश की रामलीलाओं तथा रामलीलाओं में प्रचलित गायनात्मक तत्त्वों पर ही नाट्यतत्त्व आधारित रहते हैं। रासलीला में रासधारिये प्रचलित कृष्णलीलाओं के गीत गाते हैं और अनेक दर्शनीय प्रसंगों को उनमें लपेटकर, उन घमिनेय-घटनाओं को प्रस्तुत करते हैं जिनमें भगवान् का परिश्रोकर्म दर्शाया गया हो। ये विविध प्रसंग हैं—कृष्णजन्म, कालियदमन, वृत्तनाच, गिरिवरधारण, माखनचोरी, चौरहरण, कंसवध आदि। इन प्रसंगों में रासधारिये मूलगाथाओं का गीतवाचन करते हैं और लीला के विविध स्वरूप (पात्र) उनका अपने-अपने उल्लास में कभी गद्य में कभी पद्य में संभाषण करते हैं। यद्यपि ये सभी प्रसंग कथात्मक दृष्टि से एक सूत्र में बंधे हुए नहीं हैं, परन्तु रासधारिये अपने टेक-गायन द्वारा उनके बीच की कड़ियाँ जोड़ते जाते हैं और कथावस्तु भगवान् कृष्ण की विविध लीलाओं का उत्कर्ष बतलाती हुई आगे बढ़ जाती है। इस रंगी का रंगमंच रास की गोलाकार समतल भूमि ही है और वही सब घटनाओं की रंगस्थली भी। इस नाट्यरंगी में हृष्य, स्थान तथा समय-परिवर्तन की एक बहुत ही सुन्दर प्रणाली विद्यमान है। एक प्रसंग की समाप्ति पर सभी पात्र गोलाकार रास में सम्मिलित हो जाते हैं। यह रास प्रत्येक प्रसंग के महिमानान तथा भगवान् श्रीकृष्ण की विविध लीलाओं के संभाषण के रूप में प्रस्तुत होता है। राजस्थानी बोलों के गवरी नाट्य में भी

प्रत्येक प्रसंग के बाद गोलाकार सामूहिक नृत्य की योजना है जो विविध दृश्यों को एक सूत्र में जोड़ता है।

मथुरा की रंगमंचीय रामलीलाओं में भी कथावाचक रामचरितमानस का पाठ करते हैं। रामलीला के विविध स्वरूप प्रारम्भ में रंगमंच पर बैठ जाते हैं। उनकी भारती उतारी जाती है तथा मंगलगायन होता है। तदुपरान्त चौपाई का अनुष्ठान पाठ प्रारम्भ हो जाता है। कथा के वर्षों विषय चौपाइयों में समाहित हो जाते हैं तथा अभिनयस्वलो पर पात्र विविध वेशभूषाओं में रंगमंच पर आते हैं तथा चौपाई-गायन के उपरान्त उनका अपने गद्य में उल्लेखित रूप संक्षेपण करते हैं। दृश्यपरिवर्तन कभी घरदे के माध्यम से या कभी अपने आप वर्षों पाठ के साथ संभव हो जाता है। तत्काल राबदरबार लग जाता है। राम वनमगन पर पात्रगण रंगमंच पर कई बार चक्कर लगाते हैं। रंगमंच के नीचे, सामने या रंगमंच के किसी एक कोने में पंचवटी का अस्तित्व सम्भल लिया जाता है। इसी तरह भवभपुरी, जनकपुरी, लंकापुरी आदि भी बीच में छूटे हुए रंगमंच के नीचे बिछी हुई जाड़म पर अवस्थित सम्भली जाती हैं। दृश्यपरिवर्तन के समय कथावाचक जोर-जोर से कथावाचन करने लगते हैं। साजों की आवाज सुन्दर हो जाती है। एक ही दिन में रामलीला को समाप्त नहीं करने के पीछे भी एक विज्ञान है। एक दिन में पूरी होने वाले प्रसंग विशिष्ट अवधियों को समेटते हैं तथा एक ही स्थल पर अधिक से अधिक प्रसंग अभिनीत हों, उसका भी प्रतिदिन के दृश्य की परिपूर्ति के समय पूरा ध्यान रखा जाता है। १५ दिन की रामलीला के १५ प्रसंग या १५ स्थलों का अनुमान लगाकर नाट्य नियोजित किया जाता है।

अधिकांश लोकनाट्यों में विविध प्रसंग पात्रस में बहुत ही झींझ-झाने भूँधे हुए नजर आते हैं। एक दृश्य दूसरे का पूरक हो वह भी आवश्यक नहीं है। बल्कि कहीं-कहीं तो स्वयं नाट्य के पात्र भी एक दूसरे के पूरक नहीं होते। कभी-कभी मनोरंजनार्थ बीच-बीच में धाई हुई अप्रासंगिक घटनाएँ मूलकथा के सूत्र को तोड़ देती हैं और उनका सम्बन्ध आने वाले प्रसंग से मुश्किल से जुड़ता है। किसी विशेष उद्देश्य से नाट्य में अनेक पात्र ऐसे भी प्रयुक्त होते हैं जो अपना पूरा उल्लेख बतलाये बिना ही कहीं खिंचे रहते हैं।

लोकनाट्यों में कुछ प्रसंग ऐसे भी हैं जो किसी विशेष लक्ष्य से संपादित नहीं होते। वे केवल किसी तात्कालिक महत्ता के लिये प्रयुक्त होते हैं और मूल-कथा को परिपुष्ट नहीं करते। लोकगाथाओं में जिस तरह अनेक प्रासंगिक

अप्रासंगिक याचाहँ आती जाती है और अपनी पूरी भजक दिशावि बिना ही बिलीन हो जाती है, उसी तरह लोकनाट्यों के प्रसंगों का अप्रासंगिकरण चलता ही रहता है। लोकनाट्यों के व्यवहार-पक्ष में इन तरह के बाहे कितने ही शेषक आते हैं; परन्तु उनके समापन के समय अधिकोश कवावस्तु भटक कर भी एक जगह आ जाती है तथा किसी शुभ अवय की परिपूर्ति करती है। योंही हुए प्रसंगों में से वे प्रसंग, जो कवावस्तु के प्रमुख अंग हैं, पुनः माला में गुथने लग जाते हैं तथा भूलभूलपा ने पड़े हुए चरित्र पुनः रास्ते पर आ जाते हैं।

लोकनाट्यों में लोकगाथाओं की तरह ही समस्त कवावस्तु समस्त भूमि पर बहनेवाली शान्त स्निग्ध सरिता की तरह अबाध गति से बहती है। ऐसी चमत्कारिक परिस्थितियाँ उत्पन्न करने की उसमें प्रवृत्ति नहीं होती जिससे थोटा एवं दर्शकमण में निरन्तर कुतूहल बना रहे। समस्त लोकनाट्य गाथात्मक होने के नाते उनकी कवावस्तु अपने समस्त वैभव को किसी भी रहस्य या चमत्कार में लपेटे बिना ही दर्शक एवं थोलाओं के सामने प्रस्तुत ही जाती है। लोकनाट्यों का समस्त कलेवर अपने आइम्बर एवं साज-सज्जाहीन खुले रंगमंच की तरह ही खुला रहता है। उसमें कोई भी चीज छिपाने तथा रहस्यमय अंग से प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति परिलक्षित नहीं होती। आधुनिक नाट्य की तरह उसे अपनी वण्ण सामग्री को बचाकर केवल दृग्वात्मक सामग्री ही प्रस्तुत नहीं करनी पड़ती और न उस छिपाई हुई वण्ण सामग्री को किसी चमत्कार तथा रहस्योद्घाटन की लीला में पेश करने की ही आवश्यकता होती है।

लोकनाट्यों का आधुनिक नाट्यों पर प्रभाव

लोकनाट्यों की स्वस्थ, वैज्ञानिक तथा मानव-स्पर्शी परम्पराओं ने आधुनिक नाट्यों को काज़ी मात्रा में प्रभावित किया है। वे मानवीय भाव-नाओं तथा आकांक्षाओं का सही अर्थ में प्रतिनिधित्व करते हैं तथा उन्हें मानवीय अभिव्यक्ति की पूर्ण स्वतंत्रता प्राप्त है। रंगमंचोप द्रिष्टाएँ, तब तथा आस्थ आदि के निर्बंधन से उनकी आत्मा कुठित नहीं होती। आधुनिक नाट्यपंथ ने नाटक को इतना जकड़ लिया है कि वह एक प्रकार से बंध सा बन गया है। उसमें से प्रायः जैसे निकल गये हैं। आधुनिक दृश्यविधान तथा बंध की चमत्कारिक उपलब्धियों ने दर्शकों को आश्चर्यचकित अवश्य कर दिया है, परन्तु उनकी आत्मा नाटक की आत्मा से आत्मनात् नहीं करती।

आधुनिक विद्वान् के चमत्कारों ने वे स्थितियाँ रंगमंच पर उपस्थित कर दी हैं जिनकी कल्पना भी नहीं की जा सकती है। इन तकनीकी उपलब्धियों से आज मोटर, रेल तथा हवाईजहाज भी रंगमंच पर आ जाते हैं। समुद्र की लुफ्तानी लहरें रंगमंच पर उतर आती हैं। मनुष्य रंगमंच पर ही आकाश और पाताल से बातें करने लगता है। प्रकाश के चमत्कार से आदमी क्षण भर में रंगमंच पर प्रकट होता है और क्षण ही भर में अन्तर्धान हो जाता है। अविनिवृत्त-रक्त रंग के माध्यम से पात्र दर्शकों के कान ही में बोल देता है। वैज्ञानिकता के आधुनिक चमत्कारों ने युवा पुरुष बूढ़ बन सकता है और बूढ़ युवा में परिवर्तित हो सकता है। रंगमंच पर ही वे स्थितियाँ पैदा की जा सकती हैं कि दर्शकों को स्वयं किसी भी स्थिति की कल्पना करने की आवश्यकता नहीं। रंगमंच पर पात्र इस निपुणता और पूर्णता के साथ पेश किये जाते हैं कि उनके वास्तविक मानवीय स्वरूप की कल्पना करना ही मुश्किल है। कौन व्यक्ति किसका अभिनय कर रहा है, यह भी पता लगाना नितांत कठिन है। पलक भ्रमने मात्र में दृश्य बदल जाते हैं। क्षणभर में भूमनाचार चर्या होने लगती है। क्षण में धूम्रवी भयंकर ताप में झुलमने लगती है। आधुनिक नाट्य की ये सब उपलब्धियाँ मनुष्य की धारण्य में डाल देती हैं। फिल्मों के प्रकार ने, जहाँ इन रंगमंचीय नाटकों की अति पहुँचाई है, वहाँ उनके काम की हल्का भी किया है। फिल्म और नाटक का एक सम्मिलित प्रयोग आज के रंगमंच की विशेषता बन गई है। वास्तविक रंगमंचीय दृश्य के साथ ही फिल्म चल पड़ती है, जिसमें रंगमंच के समस्त पात्र अपनी पूर्ण स्थिति से निकल किसी परिवर्तित स्थिति में दृष्टिगत होते हैं। पलक मात्र में वे कहाँ से कहाँ पहुँच जाते हैं। जो दृश्य रंगमंच पर अभिनय से प्रतीत होते हैं, उनकी फिल्म द्वारा इस तरह प्रदर्शित किया जाता है कि वे वास्तविक ही नजर आने लगते हैं।

इन सब विस्मयकारी तकनीकी चमत्कारों से दर्शक की आँखें उत्तम जाती हैं और वह नाटक की मूल आत्मा तक नहीं पहुँच पाता। प्रदर्शनोंपरोत दर्शक यही कहते हुए निकलता है—नदियों की भयंकर बाढ़ें रंगमंच पर कितनी लूनी से दिखलाई गई थी, जमीन पर लड़ा हुआ आदमी बात ही बात में किस तरह आकाश में उड़ गया, भयंकर घाव की लपटों ने रंगमंच का आल भी बाँका नहीं होने दिया। बिरलों ही के मूँह पर यह सुना जाता है कि अमुक पात्र ने कितना सुन्दर अभिनय किया तथा नाटक लेखक की कलम ने कितना सुन्दर चमत्कार दिखलाया तथा अमुक पात्र ने कितना सुन्दर गाया ! सबको यह भाव है कि वह सौत-पात्र द्वारा नहीं गाया गया था। किसी पात्र-

गायक ने अपना कंठ उसे प्रदान किया था। यही कारण है कि पाव के कंठ से निकली हुई स्वरसहस्रियाँ उसकी बेरना के साथ संवेदित नहीं हुईं।

वे सब तकनीकी उपलब्धियाँ लोकनाट्यों में कहीं? उनका रंगमंच सादा, आर्देवरहीन, हृद्यविधान, प्रकाश-व्यवस्था व ध्वनिविस्तारक सब उनके पास कहीं? पात्रों को बेजभूषा बदलने के लिये पृथक् स्थान कहीं? यदि नदी पार करनी होती है तो लोकनाट्य के पात्र अपनी टांगों से कपड़ा ऊपर उठाकर चलेते हैं। पहाड़ी पर चढ़ना होता है तो वे ऊँची-ऊँची छलांगे मारते हैं। यदि अभिनय करते समय तत्काल ही किसी दूसरे पात्र की आवश्यकता होती है तो पात्र स्वयं अपने गरीर पर कपड़ा लपेटकर उस व्यक्ति का अभिनय करने लगते हैं तथा कभी-कभी कुछ विशिष्ट प्रसंगों में दर्शकों को ही विवादी पात्र मानकर उनसे संवाद करने लगते हैं। दर्शक स्वयं भी कभी-कभी आत्मविभोर होकर उनसे बातें करने लगता है। रंगमंच पर नाटोप्रेक्षक का वातावरण देखकर वह स्वयं भी उत्साहित हो जाता है। वह रंगमंच के पात्रों के साथ रोता है और उनके साथ हँसता है। नाट्य-समाप्ति पर उसे यह भी भान नहीं रहता कि नाटक खत्म हो गया है या चल रहा है।

प्राधुनिक नाट्यों के उलझे हुए तन्त्र से कलाप्रेमी जनता ऊब भी गई है। वह नाटक के मर्म तक पहुँचना चाहती है। वह पात्र से यही भाले में मिलावट करना चाहती है। उसकी भावनाओं में अपनी भावनाओं का तालमेल बिठाना चाहती है। वह पात्रों के चरित्र का उत्कर्ष देखना चाहती है। उसके लिये वह कल्पना बिलकुल कठिन नहीं है कि पात्र महलों में बैठा है या भोंपड़ों में, दूर जंगल में बिचर रहा है या गहर की सड़कों पर। वह कलनामों को पात्रों के माध्यम से साकार करना चाहता है, रंगमंचीय तन्त्र के माध्यम से नहीं। वह ध्वनिविस्तारक सब के माध्यम से संगीत का स्वाद नहीं लेना चाहता। वह अभिनेता के कंठ से स्फुरित हुई असली आवाज का रसास्वादन करना चाहता है। दर्शकों की यह अभिलाषा प्राधुनिक बहुतंत्री नाटकों से कभी पूरी नहीं हो सकती। दर्शकों की यही पिपासा प्राधुनिक प्रांशिक नाटकों को आमूलचूल परिवर्तन की ओर प्रवृत्त कर रही है। रंगमंचीय नाटक को फ़िल्म की नकल नहीं बनाकर वास्तविक नाट्यमंच बनाने की चेष्टा संबंध दृष्टिगत हो रही है। यही कारण है कि आज का नाटक लोकनाट्योन्मुखी हो रहा है।

आज संबंध यह चेष्टा दीन पड़ती है कि लोकनाट्यों के उसूलों का प्राधुनिक नाटकों में अनुसरण किया जाय। रंगमंच या रंगस्थली के चारों तरफ़

या कम से कम तीन तरफ दर्शकों के बैठने की व्यवस्था प्रायः सभी लोकनाट्यों में होती है। दर्शक और प्रदर्शकों के बीच का आसता कम करने की चेष्टा, जो आधुनिक ङग के नाट्यों में हो रही है, वह लोकनाट्यों की प्रेरणा ही समझना चाहिए। युरोप में आधुनिक ङग के थियेट्रों में रंगमंच इस प्रकार बनते गये हैं कि दर्शक-प्रदर्शकों का आसता कम से कम हो गया है। अभिनेतागण दर्शकों के अत्यन्त निकट आकर काम करते हैं। दर्शक अभिनेताओं की भावनाओं में मिला जाता है। उनकी श्वासों में अपनी श्वासें मिलाता है। अतिविस्तारक मन्त्र भी अब आधुनिक थियेट्रों से शायद ही गया है। दर्शक-प्रदर्शक का आसता कम हो जाने से अब दर्शकों को प्रदर्शकों की मौलिक आवाज का आनन्द मिलता है।

आधुनिक थियेट्रों में अब तकनीकी उपलब्धियों पर विशेष ध्यान नहीं है। वस्तुनुमा रंगमंच बनाने की प्रथा, जो अब तक प्रचलित थी, अब प्रायः लुप्त ही हो रही है। पात्र पृष्ठभूमि से बाहर निकल कर दर्शकों के बीच फैले हुए रंगमंच पर फैल जाते हैं और अपने करतब दिखाते हैं। किन्तु-किन्तु अत्यन्त आधुनिक थियेट्रों में तो अभिनेता के रंगमंचीय प्रवेश का मार्ग दर्शकों के बीच ही बना हुआ होता है तथा बहिर्गमन के लिए अब चमत्कारिक परिस्थितियों की आवश्यकता नहीं है। अब पात्र रंगमंच पर सहज ही आ जाते हैं और सहज ही चले जाते हैं। दृश्यविधान की दृष्टि से भी आधुनिक रंगमंच पर एक कान्ति सी घाई हुई है। दुष्भावली वाले परबों का समय अब बीत चुका। अब एक रंगीन परदे को पृष्ठभूमि पर ही बड़े-बड़े दृश्यों की कल्पना करनी जाती है। जिस तरह लोकनाट्यों में पृष्ठभूमि की दीवार या परदे के सहारे सभी काम सम्पन्न हो जाते हैं उसी तरह आधुनिक नाटकों में भी एक ही परदे पर कई काम हो जाते हैं। लोकनाट्यों में जिस तरह प्रतीक स्वरूप एक पेड़ की डालों को रंगमंच पर ले आने से समस्त जंगल की कल्पना साकार हो जाती है, वहाँ के लिए केवल एक पुष्पजनुमा दरवाजा खड़ा कर देने से सम्पूर्ण महल समझ लिया जाता है, उसी तरह आधुनिक नाटक में प्रतीकात्मक संकेतों के सिद्धान्त के अनुसार कोई भी सांकेतिक वस्तु रख देने से पूरे दृश्य की कल्पना हो जाती है।

आधुनिक नाट्यों में वेशभूषा की दृष्टि से भी पर्याप्त सादा में सरलीकरण की ओर ध्यान है। विशेष पात्र के भूगार में उसकी पोशाक की कोई प्रतीकात्मक वस्तु पहिन लेने का लगा लेने से पूरे पात्र की कल्पना साकार हो जाती है। दर्शकों को बकाबौध में डालने वाली कोई भी वस्तु या प्रसाधन का उपयोग आधुनिक रंगमंच पर अनुचित समझा जा रहा है। जिस तरह संगीतज्ञों

तथा वाद्यकारों को लोकनाट्यों में खुले धाम बिठलाया जाता है, उसी तरह आधुनिक नाट्यों में भी अब संगीतकारों को छुपाया नहीं जाता, रंगमंच पर सबके सामने बिठलाया जाता है। दृश्य-परिवर्तन के लिए भी लोकनाट्यों की तरह ही आधुनिक रंगमंच पर सबके सामने रंगमंचीय सामग्री लाई या उठाई जाती है। रोज़नियों की बकाचीय अब आधुनिक नाट्यों में विशेष महत्व नहीं रखती। आधुनिक नाट्यों में रंगमंचीय विधान, वेष्टाविन्यास, नाट्यरचना आदि में जो प्रतीकात्मक शैली का अनुसरण किया जा रहा है, वह सब लोक-नाट्यों की ही देन है।

आधुनिक रंगमंच की रचना भी लोकनाट्यों के खुले रंगमंच के अनुसार ही होने लगी है। प्रेक्षालय भले ही चहारदीवारी से आवृत हो, उसकी छत भी चाहे डकी हुई हो, परन्तु उसका रंगमंच लोकशैली पर ही बनाया जाता है। उसका धमिनय-क्षेत्र अब प्रेक्षालय में दर्शकों की गोदी तक फैल गया है। दृश्य-परिधि भी अब बिबिधा बँती नहीं बनकर लोकनाट्यों के खुले भरोसे की तरह ही बनती है। लोकनाट्यों में विविध स्थलों तथा घट्टालिकाओं से उतर-चढ़कर धमिनय करने की शैली है उसका प्रभाव अब आधुनिक रंग के रंगमंच पर भी स्पष्ट परिलक्षित होता है। अनेक आधुनिक रंग के प्रेक्षालयों में रंगमंच के थोड़े की दीवार पर उतरने-चढ़ने की सीढ़ियों का जो समावेश हुआ है वह इन्हीं लोकनाट्यों का प्रभाव समझना चाहिए। इन्हीं सीढ़ियों से पाथ उतरते-चढ़ते तथा रंगमंच पर आते हैं।

यूरोपीय थियेटरों में इस प्रकार के अनेक प्रयोग हो रहे हैं। लोकनाट्यों की तरह रंगस्थली के चारों ओर दर्शकों के बैठने की प्रणाली भारत में अनादि-काल से चली आ रही है। आज भी अनेक लोकनाट्य गीलाकार रंगस्थली की शैली में ही प्रस्तुत होते हैं। यूरोप में कई आधुनिक थियेटर इस शैली में ही निर्मित हुए हैं। रंगस्थली समतल भूमि पर गोल याकार में होती है, जिसके चारों ओर दर्शकों के बैठने की मेलेरियाँ हैं। नाट्य-प्रस्तुतीकरण में भी धमि-नेता गोल में बैठे हुए दर्शकों का पूरा ध्यान रखते हैं। धमिनय-स्थल से चारों दिशाओं में निकली हुई गलियाँ होती हैं जिनसे प्रदर्शक रंगस्थली में प्रवेश करते हैं और अभिनयोपरान्त पुनः बहिर्गमन करते हैं। रंगस्थली के ऊपर छत पर लगी हुई रोज़नियों का जाल लगा रहता है, जो धमिनेताओं के अंग-प्रत्यंग को आलोकित करता है। यह प्रकाश-व्यवस्था इस अनुराई से की गई है कि रंगस्थली के अलावा प्रेक्षालय के सभी क्षेत्र प्रोफ़ेक्शन होते हैं। कभी-कभी

समिति अपने समित्य की समाप्ति पर दर्शकों के बीच ही बैठ जाते हैं। वर्षोक्त प्रदर्शन में इतने लीन रहते हैं कि उन्हें यह पता भी नहीं रहता कि समिति कहाँ गये, कहाँ से आये और कहाँ बंटे हैं।

जिस तरह लोकनाट्यों में अनेक स्थितियों तथा कलाप्रसंग की अनेक बातें दर्शकों की कल्पना पर छोड़ दी जाती हैं, उसी तरह आधुनिक नाट्यतंत्र में भी नाट्यप्रसंग की कई बातें दर्शकों की कल्पना पर अवलंबित रहती हैं। आधुनिक नाटकों में परदे तथा दृश्यावधियों की योजना भी दिन-ब-दिन कम होती जाती है और केवल प्रतीकों के सहारे नाटक चलता है। बिना किसी बाह्य उपकरण के नाटक रंगमंचों में शुरू हो जाता है और दृश्य-परिवर्तन के समय रंगमंच को संशकारप्रस्त कर देना ही पर्याप्त समझा जाता है। इन सब आधुनिक परिवर्तनों से यह परिलक्षित होता है कि आधुनिक रंगमंच को लोकपरम्पराओं ने कितना प्रभावित किया है। रंगमंचीय उपकरणों में जितनी ही सरलीकरण की प्रवृत्ति आई है उतना ही नाटक ताकतवर बना है तथा अभिनय में जान आई है। नाटकीय बलघट तथा नाट्यप्रतिभा की तकनीकी बारीकियों में फँसकर भारतीय शास्त्रीय नाट्य जिस तरह नष्ट हो गया उसी तरह की स्थिति आज आधुनिक तंत्र में फँसे हुए नाटकों की हो रही है। दोनों के ह्रास के पीछे लोकनाट्यों की ही बहुमुखी प्रतिभा का हाथ है। लोकनाट्यों की रचना में जिस तरह सभी नाट्यतत्वों के विकास की आवश्यकता नहीं समझी जाती, उसी तरह आधुनिक नाट्य की बलघट में भी सभी नाट्यतत्वों के प्रतिपादन की आवश्यकता नहीं समझी जा रही है। भारतीय आधुनिक नाट्यतंत्र के विकास में लोकनाट्य जितना सहायक हुआ है उतना शास्त्रीय नाट्य नहीं। आधुनिक नाट्यों के कथानक अब शास्त्रीय नाट्यों की तरह उच्चकुसीन तथा उच्चवर्गीय महापुरुषों के जीवन पर ही अवलंबित नहीं रहते। अब निम्नवर्गीय व्यक्ति भी आधुनिक नाटक का विषय बन सकता है। आधुनिक नाटक के लिये यह भी आवश्यक नहीं है कि नाट्य का नायक कोई दुष्ट या खल नहीं हो। यदि उसके जीवनवृत्त में भी नाट्यतत्त्व विद्यमान हैं और कथाप्रवाह भरन तक पहुँच सकता है तो वह भी नाट्यका विषय बन सकता है। लोकनाट्यों की यह परम्परा आधुनिक नाट्यरचना में अपना महत्त्वपूर्ण स्थान रखती है। नारदवर्ष में पिछले १०० वर्षों में अनेक नाटक लिखे और भेजे गये हैं परन्तु एक भी नाटक ऐसा नहीं है जिसने शास्त्रीय नाटकों का अनुजीवन किया हो।

प्राधुनिक ढंग के भारतीय नृत्यनाट्यों तथा बले नाट्यों को भी लोक-नाट्यों में सर्वाधिक प्रभावित किया है। भारतीय लोकनाट्य यूरोपीय ऑपेरा जैसी के बहुत निकट है। वे उन्हीं की तरह संगीतप्रधान होते हैं। उनमें भी जीवनवृत्त के रूप में समस्त जीवन का चित्रण अपेक्षित नहीं है। भारत के प्राधुनिक नृत्यनाट्यों ने तो अपनी समस्त परम्परा भारतीय लोकनाट्यों से प्राप्त की है। प्राधुनिक भारतीय नृत्यमंडलियाँ अपने नृत्यनाट्य को बले (Ballet) नाम से नामांकित करती हैं जब कि बले की कोई परम्परा हमारे देश में विद्यमान नहीं है। इस प्रणाली का उद्भव यूरोपीय देशों में हुआ है। बले की समस्त अभिमाएँ मुकामिनय के रूप में होती हैं जब कि भारतीय नृत्यनाट्यों में मुकामिनय जैसी कोई परम्परा नहीं है। हमारे देश में वर्तमान नृत्य-विशेषज्ञों द्वारा, जो नृत्यनाट्य प्रस्तुत हो रहे हैं, उनकी समस्त पृष्ठभूमि लोकनाट्यों ही से प्राप्त हुई है। इन नाट्यों के प्रमुख प्रवर्तक हैं श्री उदयमंकर, सचिनमंकर, स्वर्गीय शान्तिवर्धन, नरेन्द्र जमाँ आदि। इन स्वनामधन्य कलाकारों द्वारा रचित लगभग सभी कृतियाँ लोकाधारयुक्त हैं। इनके नृत्यों व नाट्यों के प्रस्तुतीकरण में लोकजैसी का पूर्ण रूप से प्रतिपादन हुआ है। खुले रंगमंच की जैसी में न्यूनतम दृश्यविधान से ही इनकी कृतियाँ अत्यंत प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत होती हैं। वाद्यकार भी खुले आम सबको दीखते हुए बैठते हैं तथा सादे रंग के परदों की पृष्ठभूमि पर स्थितिविज्ञेय के सूक्ष्म प्रतीकों द्वारा बड़े-बड़े दृश्य-विधानों की कल्पना साकार की जाती है। वेशभूषा तथा साह-सज्जा में भी प्रतीकात्मक स्वरूपों के सहारे कठिन से कठिन काम सिद्ध कर लिये जाते हैं। श्रुत नरेन्द्र समर्पित रामलीला लोकजैसी का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है। इस रामलीला के समस्त दृश्यविधान, वाचन, गायन, नृत्य, वेशविन्यास तथा रंगमंचीय उपकरण पुरांरूप से लोकजैसी का अनुजीवन करते हैं। लोकनाट्यों की तरह ही एक ही स्थल पर अनेक स्थितियों का प्रस्तुतीकरण इस रामलीला की विशेषता है। उत्तर प्रदेश तथा दिल्ली की अनुष्ठानिक रामलीलाओं ने इस रचना को सर्वाधिक प्रभावित किया है। इन रामलीलाओं में पात्र जिस तरह एक स्थिति से दूसरी स्थिति में प्रमाण करते हैं उसी तरह इस रामलीला में भी पात्र प्रमाण करते हैं। दृश्य-परिवर्तन भी अधिकांश लोकजैसी में ही होते हैं। समस्त नाटिका में ऊपर-नीचे या घगल-बगल बढ़ने-उतरने तथा खिंचतेवाले परदों का सर्वथा बहिष्कार किया गया है। प्राधुनिक नाट्यतथ के बीसटोय रंगमंच की जैसी भी इसमें नहीं घपलाई गई है। दर्शकगण रंगमंच की तीनों दिशाओं में बैठते हैं तथा समस्त रामलीला

के सुष्ठुप्राप्त अंशों की पूर्ति रंगमंच के प्रतीकात्मक प्रस्तुतीकरण से बड़ी आसानी से कर लेते हैं। रामलीला के समस्त पात्रों की वेशभूषा भी लोकजीवी की वेशभूषा से ही प्रेरित हुई है। जनकपुरी, अयोध्या तथा लंका के दृश्य भी बिना विशेष साज-सज्जा के सामान्य प्रतीकों के सहारे बड़े प्रभाव-शाली ढंग से रंगमंच पर उपस्थित किये जाते हैं। पंचवटी और चित्रकूट के दृश्यों में केवल एक प्रतीकात्मक वृक्ष और गुरुकुटी ही समस्त वनखंड का प्रभाव पैदा कर देते हैं। श्रीगुप्त सचिनाशंकर की रामलीला में यद्यपि लोकजीवी का पुरुषकरण प्रतिपादन नहीं हुआ है फिर भी नाट्य-विधान तथा दृश्य-विधान की दृष्टि से वह भी पुरुषकरण लोकाधारित ही है। इस नृत्य-नाटिका की भावा-भिव्यञ्जनाएँ तथा अंगभंगिमाएँ लोकजीवी पर आधारित नहीं हैं फिर भी इसके समस्त लोकनृत्य लोकाधारयुक्त ही हैं। सिटिल बेले ग्रुप की कठपुतली रामलीला भारतीय कठपुतलियों की अंगभंगिमाओं तथा उसके प्रस्तुतीकरण का बहुत ही सुन्दर प्रतिरूप है। श्रीगुप्त पार्श्वतीशंकरकृत दिसकवरी आक दृष्टिवा (Discovery of India) यद्यपि अनेक तैलियों का एक मिश्रण है, फिर भी प्रस्तुतीकरण और दृश्यविधान की दृष्टि से उसे लोकनाट्य प्रणाली ने काफ़ी प्रभावित किया है। बम्बई के श्रीगुप्त जोसेफ़ देसाईकृत राम-लवरी नृत्य-नाटिका भी यद्यपि दृश्यविधान की दृष्टि से आधुनिक नाट्यतंत्र से काफ़ी प्रभावित हुई है परन्तु उसके समस्त लोकनृत्य और उसकी वेशभूषाएँ लोकाधारयुक्त ही हैं। गुजरात के सुप्रसिद्ध भवाई अभिनेता श्रीगुप्त जयशंकर सुन्दरी कृत मैनागुजरी नामक नृत्य-नाटिका तो लोकनृत्य-नाट्य का एक बहुत ही परिमार्जित और आधुनिक स्वरूप है। इसकी समस्त अभिव्यञ्जनाएँ और संवाद-भोतों की जैसी विशुद्ध लोकनाट्यों की होती है। प्रस्तुतीकरण में भी लोक रंगमंच की भाँती कल्पना के इस नाटिका में बहुत ही सुन्दर दर्शन होते हैं।

श्रीगुप्त उदयशंकरकृत छोटी-छोटी नृत्य-नाटिकाएँ, जिनका आधार पौराणिक कथाएँ हैं, यद्यपि शास्त्रीय अंगभंगिमाओं और प्रतीकों का सहारा लेती हैं, फिर भी उनका समस्त प्रस्तुतीकरण और दृश्य-विधानों के प्रतीक लोकजीवी से ही प्रभावित हुए हैं। श्रीगुप्त उदयशंकर की मूर्धन कलात्मक दृष्टि ने शास्त्रीय और लोकनृत्यों में अत्यंत सुन्दर समन्वय प्रस्तुत किया है। शान्तिनिकेतन द्वारा प्रस्तुत नृत्य-नाटिकाओं में, जिनमें 'वंशजिका' तथा 'विधांगदा' प्रमुख हैं, लोकनाट्य शैली का पूर्ण रूप से उपयोग हुआ है। 'माहो-रवा' तथा 'वंशज चुंगरी' जैसी मणिपुरी नृत्य-नाटिकाओं का उन पर बहुत बड़ा

प्रभाव है। रंगमंचों पर प्रस्तुतीकरण तथा दृश्य-विधान से उनके पूर्णरूपण लोकाधारयुक्त हैं। इन नाटिकाओं के समस्त गीत भी लोकधुनों पर ही आधारित हैं।

भारतीय लोक-कला मंडल, लखनपुर की नृत्य-नाटिकाएँ, जिनसे लेखक का शीघ्रा संघ है, पूर्ण लोकाधार को अपने में समेटे हुई हैं। मंडल इस समय देश में लोकनृत्य और लोकनाट्यों के लोच, शोध और संशोधन की प्रथम संगठित संस्था है। इसकी सभी रचनाएँ महान अध्ययन और विचार सर्वेक्षण पर आधारित हैं। संस्था के क्षेत्रीय कार्यकर्ता लोकनाट्यों के विविध स्वरूपों का स्वकीय अध्ययन करते हैं और उनकी विविध विधाओं के तुलनात्मक विश्लेषण से अपने प्रयोग-विभाग को सुसज्ज करते हैं। लोकनाट्यों के प्रत्येक पक्ष का सर्वेक्षण संपूर्ण होने के उपरान्त ही विशिष्ट परम्परागत लोकनाट्य का आधुनिक संस्करण संस्था में तैयार किया जाता है। इस तरह प्रचलित लोकनाट्यों की सम्पूर्ण धारणा को संचालित रखते हुए उनके अर्जित स्वरूप को संप्राप्ति किया जाता है। लोकनैमीप्रधान प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से ये संशोधित लोकनाट्य जितने प्रभावशाली हैं उतने देश में और कोई नहीं। ये सभी लोकनाट्य सुले रंगमंच की प्रणाली में ही प्रस्तुत किये जाते हैं। रंगमंच के दोनों ओर दर्शकों के बैठने की व्यवस्था होती है। दृश्य-विधान पूर्णरूप से प्रतीकात्मक एवं लोकाधारयुक्त होते हैं। नाट्य की सभी वाक्-सवाक् धमि-ध्वजनाएँ सोलह धाना लोकजैनी से ही प्रभावित हैं। पाच लोकजैनी ही में प्रवेश करते हैं। संवाद आदि की ध्वजनाएँ लोकजैनी में होती हैं तथा नाट्य की सम्पूर्ण बणपट लोकप्रणाली ही का आधार ग्रहण करती है। जिस विशिष्ट लोकनाट्य शैली पर नृत्यनाट्य आधारित रहता है, उसीकी धुनें उसमें गायी जाती हैं। संवादबहान भी उसी शैली में होता है। मंडल द्वारा रचित लोक-नाटिकाओं में यदि कोई बहुत बड़ा परिवर्तन किया गया है तो यही कि प्रचलित लोकनाट्यों का कथा-प्रसंग, जो कि बहुधा बहुत कमजोर और अपूर्ण होता है, इन नाट्यों में सर्वांगीण बनकर सफल हो जाता है। रात्र-रत भर शमील क्षेत्रों में प्रदर्शित होने वाले मौलिक लोकनाट्य, जो अनेक क्षेत्रों के प्रवेश से अर्थात् अर्जित और लब्धहीन होने लगे थे, लोककला मंडल के प्रयास से पुनः नवजीवन लेकर सफल हो गए हैं। इन लोकनाट्यों में मुसलमहम्मद, मीरामंगल, डोलामरण नामक नृत्यनाटिकाएँ विशेष उल्लेखनीय हैं। इन नाट्यों के संबंध में एक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि ये अधिकतर परम्परागत लोक-धमिनेताओं द्वारा ही प्रस्तुत किये जाते हैं।

इन सब उदाहरणों से यह अनायास ही सिद्ध हो जाता है कि रंगमंचीय प्रस्तुतीकरण तथा रचना-विधान की दृष्टि से आज के अधिकांश भारतीय नृत्य-नाट्य लोकनाट्यों की शैली का ही अनुसरण करने लगे हैं। वेजभूषणएँ, अभिव्यंजनाएँ, संगीत तथा रंगमंचीय विधान सभी लोकनाट्यों से प्रेरित हैं। इन नृत्य-नाट्यों में नाचों का चुनाव भी लोककलाकारों में से ही हो रहा है। लोकधुनों के साथ झोंक, करताल, घपंग, डोलक, डोल, तबकारे, झलमोजे, पृनी, माँदल जैसे लोकवाद्यों का भी इन लोकनृत्य-नाट्यों में उपयोग होने लगा है। सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि आधुनिक नृत्य-नाट्यों की साज-सज्जा तथा रंगमंचीय रचनाओं में लोकनाट्यों का प्रभाव सर्वोपरि है। आधुनिक देश के थियेटर में भी, यदि वे लोकाधारित नृत्य-नाट्य प्रस्तुत होते हैं तो उनकी रचना, प्रस्तुतीकरण आदि में लोकनाट्यों की ही रंगत का ध्यान उपलब्ध होता है। यामीश क्षेत्रों में रात-रात भर प्रदर्शित होने वाले परम्परागत लोक-नाट्य इस वाक्यिक युग में धीरे-धीरे निष्प्राण भी होने लगे हैं। अतः लोकनाट्यों की वैवाचित्य विशेषताओं का आधुनिक नृत्य-नाट्यों में प्रवेश अपने देश के लिये बहुत बड़ा बरदान सिद्ध हुआ है। निश्चय ही लोकनृत्य-नाट्यों के पुनरुत्थान और गुणानुकूल संशोधन के लिये हमारे देश में बहुत ही सुन्दर परिस्थितियों का निर्माण हो रहा है।

लोकनाट्य - संशोधन

लोकनाट्य-संशोधन एक ऐसा प्रश्न है जिस पर आज तक कोई भी विद्वान् एकमत नहीं हो सका है। कुछ विद्वान् चाहते हैं कि लोकनाट्य की शक्तिविधियों में कोई बाधा उपस्थित न की जाय। वे जिस तरह चल रहे हैं उसी तरह उन्हें चलते रहने दें। यदि उनमें अपनी स्वयं की ताकत है तो वे अपनी विविध नाट्य-विधाओं में परिवर्तन स्वीकार करके अपना विकास स्वयं करेंगे। कुछ विद्वानों का यह भी मत है कि यदि उनकी ममत रहते विद्या-निदेश न दिया गया तो वे अपनी स्वयं की ताकत खो बैठेंगे और अनेक आधुनिक मनोरंजनात्मक साधनों के सामने घुटने टेक देंगे। कुछ महानुभावों का यह भी सोचना है कि आधुनिक मनोरंजन की विविध विधाएँ उन्हें इस तरह पकड़ लेंगी कि वे उन पर स्वभावतः ही हावी होकर उनके मनोरंजनात्मक पक्ष की शक्ति प्रदान करेंगी। उनके सोचने का साधारण यह है कि लोकनाट्य सदा ही परिवर्तनशील होते हैं। वे युग के अनुसार बदलते हैं और सामाजिक प्रतिभा बिना नियोजन-आयोजन के उनकी रंगत बदले बिना नहीं रहती। बंगाल की

जावाबों का प्रधान स्वरूप, जिसमें भक्तजनों के कीर्तन-गायन का पंग प्रमुख था, समय की भाँति के अनुसार रंगमंचीय स्वरूप बन गया, वहाँ तक कि उसने अपना धार्मिक स्वरूप त्यागकर सामाजिक रूप भी ग्रहण कर लिया है। उत्तर प्रदेश की बहुसंख्यीय रामलीलाएँ मथुरा-जैली की रंगमंचीय रामलीलाओं में रूपान्तरित हुईं। जब की रामलीलाएँ मंदिरों की सीमाओं से बाहर निकलकर भक्तजनों के आँगनों तथा सामाजिक परिस्थितियों में प्रविष्ट होने लगीं। महाराष्ट्र के तमाछे प्रब्र सड़कों, चौराहों एवं सार्वजनिक स्थलों की छोड़कर व्यवस्थित पियेटरों एवं नाट्यगृहों में प्रदर्शित होने लगे तथा ग्राम्य-जीवन में सराबोर हुआ यक्षनाट्य जहरी लोगों के उच्चस्तरीय मनोरंजन का माध्यम बन गया। मही नहीं, उसका किण्व लोकमन भी नास्त्रीय पक्ष के साथ गले मिलने तथा और एक परिपक्व नाट्य-स्वरूप के रूप में माग्यता प्राप्त करने लगा। गुजरात का भवाई जो पहले केवल ग्राम्यजनता के हल्के-फुल्के मनोरंजन का माध्यम था, आज नवीन नाट्यप्रसंगों को धपनाकर नई ज्ञान, नये परिधान एवं नवीन रंगत के साथ समाज की आह्लादित करने लगा। परन्तु हमारे सामने सबसे बड़ा विचारणीय प्रश्न है कि क्या यह रूपान्तर देश के सभी लोकनाट्य स्वरूपों में हुआ है या कुछ ही सीमित हुए स्वरूप इस प्रक्रिया के बीच गुजरे हैं ?

हमें यह भी महाराई से देखना है कि ये रूपान्तरित स्वरूप, जिनमें जावा, रामलीला, तमाछा, यक्षनाट्य, भवाई आदि हमारी नज़र को पकड़ चुके हैं, परिवर्तन की स्वाभाविक प्रक्रिया मात्र से ही परिवर्तित एवं विकसित हुए हैं या इसके पीछे संशोधकों की कोई बड़ी साक़्त है, जिनसे इनकी दिशा-निर्देश प्राप्त हुआ है। जो विद्वान् यह सोचते हैं कि ये लोकनाट्य व्योम-के-स्यो धपने माग्य के गरीब पर छोड़ दिये जाने चाहिये, उनका ध्यान देश की उन विभिन्न लोकनाट्य शैलियों की ओर लीचना पड़ेगा, जो अपनी अन्तिम सीमाँ पिन रही हैं। उनमें हैं— राजस्थान का कुचामणि कपान, तुरी कलंगी के खेल, जेलावादी रंगत के खेल, रावली, संघवीं तथा भीली के खेल, हरियाणा के स्वाम, महाराष्ट्र का ललित तथा गोधन, काश्मीर का मांड जपन, आसाम का संकिया नट, मध्यप्रदेश के माच, उत्तर प्रदेश की नौटंकी आदि-आदि। ये सब नाट्यशैलियाँ आज केवल 'लाम माच' को रह गई हैं। इनका महाराई से अध्ययन एवं प्रबलन करने से यह पता लग सकता है कि उनके प्रतिपालक केवल लंकीर पीट रहे हैं। क्योंकि उन्हें रात भर प्रदर्शित करने की

परम्परा है इसलिये वे रात भर ही खेले जाते हैं और यदि उन्हें छोटा करके प्रदर्शित किया जाय तो गाँव की रुढ़िग्रस्त जनता की भयंकर नाराजगी का विकार होना पड़ता है। इन नाटकों में सारी रात रंगमंच पर क्या प्रदर्शित होता है, यह गहरे अध्ययन की चीज है। इन नाट्यों का केवल बाँचा मात्र रह गया है। उनमें मूल खेल का संग्राम भी ज़ेप नहीं है। जो कुछ भी बचा है वह ध्वनिमय खेल-उमाओं, हँसी-मजाकों, फ़िल्मी गीतों एवं मूर्तों से घराबोर है। भारत के अधिकांश लोकनाट्य गीत एवं नृत्यप्रधान हैं। कथोपकथन अपनी विशिष्ट परम्परा के अनुसार छंदबद्ध पदों में गाये जाते हैं और उनकी प्रदायगी को पदसंचालन एवं विविध संगमंथिनाओं से लड़ीया जाता है। प्रदायगी की इस पारम्परिक शैली में चूँकि ध्वनितान्त्रिक नहीं रहते हैं इसलिये स्त्रो-पुंस्त्रो गद्य का सहारा लिया जाता है। केवल परिपाटी के रूप में पद गाये जाते हैं और बाद में समस्त कथोपकथन गद्य में निपटाये जाकर उन प्रसंगों में केवित्त हो जाते हैं, जिनमें मजाक, नकल एवं हल्के-फुल्के हास्य की नज़ादम रहती है। ऐसे तन्वीति स्थलों पर ध्वनिनेता खुलकर आवादी खेले हैं और ऐसे प्रहसन एवं संवाद जोड़ देते हैं जिनका मूल नाटक से कोई संबंध नहीं है और जिनमें नृत्यबुलाहट, हल्के किस्म की मजाक तथा चुमते वाले गीत और मृग्य के मिश्रण कुछ नहीं होता। इस तरह की प्रदायगी में बाँचा पारम्परिक लोकनाट्यों का ध्वन्य है, नक्कारा, डोलक, तबलावादन वही है, नाट्य शिल्प भी वही है। रंगमंचीय विधान में भी कोई जोड़तोड़ नहीं किया गया है। पाशों का प्रवेश, परिचय एवं प्रदायगी का तीर-तरोका भी वही है। मूलगीत यदि भी पारम्परिक धुनों में ही गाये जाते हैं। परन्तु उनका कलेवर कहीं नापक हो गया है। पारम्परिक विशेषिष्ट कथोपकथन के कुछ प्रसंग गाकर शेष प्रसंगों के ध्वन्य गद्य में उलझाकर समस्त नाटक ऐसे प्रसंगों पर एक जाता है जिनका मूलनाटक से कोई संबंध नहीं है। इसका परिणाम यह हुआ है कि इन नवीन प्रसंगों के लिये नाट्यप्रधान अपनी तैयारी करता है तथा वेलाविन्यास आदि भी उसी तरह की बनाता है। अतः पुरातन लोकनाट्य के साथ पुरातन कथानक का प्रस्तुतीकरण भी नवीन ढंग की पोशाकें पहिनकर ही करते हैं। राजस्थान के कुचामली स्काटों में स्त्री-प्रायः १०८ कलियों का पाथरा नहीं पहिनकर साटन का चिपकवाँ पेटीकोट पहिनता है। कंधुकी, कुरती आदि नहीं पहिनकर वह आधुनिक ढंग की स्लाइड का प्रयोग करता है। वह राजस्थान की पारम्परिक कलात्मक वेलाभूषा का परिहारा कर यह समझने की शक्ती करता है कि उसके दर्शकों को वह पसंद है। उसे बात नहीं है

कि पुरातन जैली के धेरदार बाघरे की पोशाक त्यागकर लया मुँह पर से भूषट हटाकर स्त्री-वास की भूमिका अदा करने वाला यह पुरुष-वास हिजड़े से अधिक घोर कुछ नहीं लगता । लोकनाट्यों के स्त्री-वासों की भूमिका पुरुषों के जिम्मे रखी हो इसलिये यही है कि वे अपनी अदायगी अधिक धुलकर कर सकें और पुरुष होते हुए भी स्त्रियोचित हावभाव प्रदर्शित करके दर्शकों की बाहवाही प्राप्त कर सकें । परन्तु वह उस बाहवाही से वंचित ही रहता है, क्योंकि दर्शकों की प्रशंसात्मक प्रतिक्रिया उसकी कलात्मक अदायगी के कारण नहीं, उसकी भौडी पुरुषोचित पोशाक एवं हावभाव से उत्पन्न उसकी कृत्रिमता के कारण है । इन नाटकों में जब १८वीं शताब्दी के राजा त्रिचिस, बुधमदं पहिनकर आते हैं तो प्रबोध जनता उन्हें इसलिये बर्दाश्त कर लेती है क्योंकि उनके साथ प्रस्तुत होने वाली अन्य अपारम्परिक सामग्री भी उतनी ही आधुनिक है । उनका सिर पर पहिना हुआ साक्रा ही केवल परम्परा का पालन करता है । आज लोकनाट्यों में जो कुछ भी नवीनता के नाम पर हो रहा है वह उस तरफ केवल इशारा मात्र है ।

यदि हम यह मान लें कि लोकनाट्यों में परम्परा जैसी कोई वस्तु नहीं है, वह जमाने के अनुसार अपने साथ बदलती रहती है तो निश्चय ही यह हमारे लिये विचारणीय प्रश्न है । राजस्थान की कुचामणी जैली के एक प्रमुख क्वाल प्रदर्शन में भंगी के घर बिकनेवाली लारामती हावभाव आदि की दृष्टि से किसी मनचली स्त्री से कम नहीं दिखलाई गई थी । मेहतर की पोशाक भी आधुनिक रेल-कर्मचारी के रूप में दिखने साफ करने वाले मेहतर के अनु-रूप ही थी । अपने पुत्र रोहितराज की मृत्यु पर विलाप करने वाली लारामती भंगी के घर बिक जाने पर भी आधुनिक अलंकरण से अलंकृत थी । वह अपने गेय कथोपकथन में बनावटी सिसकियाँ भरती थी और उसकी मूलमय अदायगी में वह असाधारण ढंग से अपने कूल्हे और बलःस्थल दिखाती हुई नाच रही थी । इसी कुचामणी जैली के चन्द मलयागिरी खेल में भी चन्द एवं मलयागिरि की विश्वामित्र द्वारा ली हुई परोक्षा के फलस्वरूप समस्त राजपाट यान में देकर वन-वन भटकना पड़ा था । उस विपदग्रस्त प्रसंग में जहाँ हृदय को द्रवित करनेवाले प्रसंग आते हैं वहाँ उनका केवल स्पष्ट मात्र करके ऐसे प्रसंगों को प्रधानता दी जाती है जहाँ निम्नस्तरीय भ्रूंगार एवं हँसी-मजाक की बड़ावा मिलता है । बीच-बीच में इसी तरह की अनेक अप्रासंगिक बातें जोड़ कर मूल कथा को कोनों दूर फेंक दिया जाता है । ये लोकनाट्य केवल निम्नस्तरीय

जनशक्ति को पुष्ट करने के लिये इस तरह निम्नस्तर पर आ जाते हैं कि उन्हें देखने से यह भाव होता स्वाभाविक है कि लोकनाट्य केवल निम्नस्तरीय जनता के लिये मंचोद्घन का साधन है। वे इस तरह असंशय एवं निरंकुशतापूर्वक माने बंध रहे हैं कि शिक्षित समाज उन्हें देखकर चिन्तित हो गया है। यदि लोकनाट्यों का यही निम्नस्तर हम स्वीकार करने लें तो उनका वह पुष्ट स्वरूप, जिसने अनेक पुष्ट नाट्य-विधाओं को जन्म दिया है, केवल कपोल-कल्पना मात्र है। हमारे देश में लोकनाट्यों के जो भी अनेक पुष्ट स्वरूप विद्यमान हैं, वे या तो लोकनाट्यों की परंपरा ही में नहीं आते हैं या जो अपुष्ट और अशिष्ट तत्त्वों से युक्त हैं, वे ही लोकनाट्य हैं। गहराई से अध्ययन करने पर हम इसी नतीजे पर पहुँचते हैं कि ये परम्परा से विमुक्त अशिष्ट लोकनाट्य अपनी विधा छोड़ बैठे हैं और ऐसे अशिष्ट और अर्थात्तुल्य हाथ में चले गये हैं, जिन्होंने उनका स्वर भिरा दिया है। उदाहरणस्वरूप राजस्थान के शेलावाटी शैली के तथा कुचामण्डी शैली के क्वालों को ही लीजिये। वे भी दिशा-निर्देश के घभाव में अपना रास्ता छोड़ने गये हैं। यद्यपि कुचामण्डी शैली के क्वालों से शेलावाटी शैली के क्वालों का रचना-कौशल अधिक पुष्ट और गढ़ा हुआ है फिर भी जनशक्ति बदल जाने से उनका कोई पारलौ प्रब नहीं रहा है। उनकी कथोपकथनात्मक शैली में अभिनेता अपने गेय पदों की अक्षयणी में सारी शक्ति लगा देता है। वह उसकी अत्यधिक और अस्वाभाविक सम्बाई का स्वाद नहीं रखता। परिणामस्वरूप दर्शक-समाज ऊबने लगता है। दर्शकों की अभिरुचि को कायम रखने के लिये वह मूल नाटक के कुछ प्रसंग प्रस्तुत करने के बाद आधुनिक ढंग की नक़लबाजी एवं सजलबाजी में उतर जाता है।

यही हाल मधुरा शैली की रामलीलाओं एवं उत्तर प्रदेश की नौदंक्रियों का भी है। रामलीलाओं में अनेक विकृतियाँ आ गई हैं। मूल तुलसीकृत रामायण का आधार छोड़कर अनेक अप्रामाणिक नक़लों ने उनमें प्रधानता प्राप्त की है। चितौड़ के तुरा कलगी के केलों का तो प्रायः जोष ही हो गया है। वे जहाँ कहीं भी होते हैं उनमें सिवाय लकीर पीटने के और कुछ नहीं होता। मध्यप्रदेश के नाचों का भी यही हाल हो गया है। वे अपने अम्लीय तत्त्वों से परिपूर्य हो गये हैं और अपनी परिपटी का इतना अधिक परिहाराज उनमें होने लगा है कि प्रायः वे सब तो होते ही नहीं हैं और यदि होते भी हैं तो उनके द्वारा उत्पन्न दंगे-क्रिस्तादों के लिये पुलिस का सहारा लेना पड़ता है। तुरा कलगी के केलों की भी कुछ वर्ष पूर्व यही स्थिति थी

जिससे अब उनका प्रायः लोग ही हो गया है। हरिद्वारा के स्वयं भी इतने विकृत हो गये हैं कि मिष्टजन उन्हें देखना अपनी प्रतिष्ठा के विरुद्ध समझता है। ये सभी खेल अपने मूल गीत, नृत्य-प्रसंग एवं तंत्र आदि त्यागकर अश्लीलता एवं निम्नस्तर पर उतर आये हैं। उत्तर प्रदेश की नौटकियों में भी साहबबाबू, पोंझाक, परिधान, दृश्यावली, नाच, गान आदि में परम्परा का त्याग बड़ी तेजी से हो रहा है। टिकटों से ये प्रदर्शन होने लगे हैं इसलिये दर्शक लोकनाट्य-परम्परा के अनुसार रातभर से कम की अवधि के प्रदर्शन देखना पसंद नहीं करते। स्त्री-प्राची की भूमिका, परम्परा से विपरीत, अब स्त्रियाँ करने लगी हैं जिससे अदायगी तो घटिया दर्ज की हो गई है परन्तु उसमें अशिष्ट तत्वों का भी भरपूर प्रवेश हुआ है। संमिश्र लोकनाट्य-परम्परा में स्त्रियों की अनुपलब्धि के कारण ही पुरुष स्त्रियों की भूमिका अदा नहीं करते बल्कि उनकी गायन एवं नर्तन की बन्धियों ही इतनी ताकतवर होती हैं कि स्त्रियाँ उनकी अदायगी में सर्वथा असमर्थ सिद्ध हुई हैं। नौटकियों में जहाँ पुरुष-गाय अपने कथानक केवल गेय पदों से ही अदा करते हैं, वहाँ स्त्री-गाय (जो वास्तव में पुरुष ही होते हैं) उनके गेय पदों की मिली नृत्य एवं पद-संचालन से सज्ज बनते हैं। अब चूंकि स्त्रियाँ ही नौटकियों में स्त्री-पात्रों की भूमिका अदा करती हैं इसलिये ये उस पैचीदा नृत्य-अदायगी में असमर्थ रहती हैं। उसकी पूर्ति उन्हें क्रमादायी गीतों से करना होती है जिससे नौटकी का मूल कलेत्तर तो कहीं धरा रह जाता है और केवल क्रमादाय ही क्रमादाय रह जाती है।

राजस्थान के मवाई राज्य से पन्द्रह वर्ष पूर्व तक अपने हास्यप्रधान खेलों से जनता का मनोरंजन करते थे। मवाई की गायन, वादन एवं नर्तन कला किसी समय सबको आश्चर्यचकित कर देती थी। प्रत्येक पात्र अपनी सूत्रबुद्धि से नवीन प्रसंग बनाता चमत्ता या धीरे दर्शकों को भी अपने अस्मिता में लीक करता था। मवाई नाट्य की यह अत्यंत अनौपचारिक एवं शिवासे से होने भौतिक शैली नाट्य-कला का तिरमौर थी। उस पर प्रहार हुआ दर्शकों की कुर्बिपूरी पसंद का नहीं, समाज-सुधारकों की पैनी तलवार का। उन्होंने उस पर अशिष्टता एवं निम्नस्तरीयता का आरोप लगाकर उसे कड़े निषेध से बाध दिया। फलस्वरूप मवाईयों ने अपनी इस उत्कृष्ट नाट्य-परम्परा को छोड़ हायरसी खेलों की ओरम एवं अस्वाभाविक खेलों को अपनाना लिया। परिणाम यह हुआ कि मवाई के इन निष्प्राण खेलों को स्वयं उनके यजमान भी देखना पसंद नहीं करते। कुन्दावन का रास जो मन्दिरों के स्वस्व, सुन्दर एवं प्रतिक्रम

बातावरण में विकसित एवं पोषित हुआ, आज भी अपनी मौलिकता की रक्षा इसलिये किये हुए है क्योंकि इसका व्यवसायिक पक्ष मोल और धार्मिक पक्ष प्रबल है। मत्तजन रासलीला के लीला-स्वरूपों को ईश्वर के रूप में ही देखते हैं। उनको प्रभु का प्रेम मानकर उसी तरह उनकी भावमग्न करते हैं। परन्तु राजस्थान स्थित फुलेरा ही की रासलीलाओं की जीविये। वे अपनी विकृतावस्था को पहुँच गई हैं। कुम्हारों की बात है। राजस्थान के कुम्हारों रासलीलाओं के साथ वाद्यवादन का काम करते हैं और स्वरूपनिर्धारण का कार्य ब्राह्मण जाति के रासधारी। इन कुम्हारों ने भूल रासलीलाओं के विरोध में अपनी स्वयं की रासमंजलिगी स्थापित की और किसी भी जाति के बच्चों की स्वरूपधारण की छूट देदी। इनका मुख्य लक्ष्य धार्मिक उपासना या और मंदिर के पवित्र बातावरण से उनका कोई शरोकार नहीं था। यतः वे अपनी धार्मिक पवित्रता कायम नहीं रख सके और भ्रमवान् की लीलाओं का वह पावन स्तर भी रसात्मक को पहुँच गया। परिणाम यह हुआ कि वे लीलायें केवल नकल मात्र रह गई और धार्मिक पृष्ठभूमि के अभाव में वे जनता का विश्वास प्राप्त नहीं कर सकीं। अनेक विकृत नाट्य-प्रयोग उनके साथ जुड़कर यह निश्चित होती बिल्कुल ही भट हो गई।

उक्त उदाहरणों से भारतीय लोकनाट्य की आज की स्थिति स्पष्ट है। हम यदि यह मानते कि उन्हें अपनी दिशा स्वयं पकड़ने की छूट देरी जाय तो वह छूट तो आज है ही। उन्हें दिशा-निर्देश देने का जहाँ प्रयत्न है वह तो बहुत ही कम लोगों ने किया है और जिन्होंने किया है उनके शुभ और अशुभ दोनों ही परिणाम सामने हैं। परन्तु अधिकांश जैनियों तो ऐसी हैं जिन्हें कभी दिशा-निर्देश मिला ही नहीं है और जिनको मिला है उनकी भी दो श्रेणियाँ हैं। एक तो वह जिन्हें विद्वानों, कलासेवकों तथा नाट्य-विशेषज्ञों का मार्गदर्शन प्राप्त हुआ है और दूसरी वह जो अशोपासनों की दृष्टि से निम्नस्तरिय भेषधर कलाकारों द्वारा सन्तुष्टित हुई हैं। दूसरी तरह के जहाँ भी प्रयास हुए हैं वहाँ इन नाटकों की बड़ी क्षति हुई है और जहाँ लोकनाट्य-तत्त्वों की सुरक्षा एवं सेवा हेतु वैज्ञानिक ढंग से काम हुआ है, वहाँ अत्यन्त शुभ परिणाम निकले हैं।

दिशा-निर्देश के इस कार्य से हमारे देश में वे लोग सर्वाधिक चिढ़े हुए हैं जो परम्परा को छोड़ना नहीं चाहते, जिन्हें नवीनता से बेहद चिड़ है तथा जो पुरातन कलाकृतियों को संरक्षण की दृष्टि से सामग्री के रूप में

ही सुरक्षित रखना चाहते हैं। इस वर्ग में ऐसे महानुभावों की भी कमी नहीं है जो विकृति की विकृति के रूप में ही देखना चाहते हैं तथा परम्परा की रक्षा के लिये सब प्रकार की मंदाओं को पथानों को तैयार रहते हैं। यदि हम इस सिद्धान्त को स्वीकार करें तो फिर कला और समाज का संबंध ही टूट जायगा।

लोक कला में कोई चीज पुरानी नहीं होती। वह सदा ही नई बनी रहती है। लोकगीत, जो परम्परा से प्रचलित हैं, नये-नये घबे एवं नये-नये स्वर प्रतिपन्न ही आत्मसात् करते रहते हैं और फिर भी वे लोकगीत ही रहते हैं। इसी प्रकार लोकनाट्य भी परम्परा को कायम रखते हैं। खंदा ही नई भावनाओं, नये स्वभावों तथा नई साज-सज्जाओं को धरनाते हैं। इनके कथा-प्रसंग पुराने होते हुए भी इनके पात्र सब नये रूपों में प्रस्तुत होते हैं। लोकनाट्य के राम मर्दाना पुनर्घोषित नहीं। वे आज के समाज के एक साधारण आली हैं। सीताजी आज की कुहल नारी की तरह चित्रित की गई हैं। लकापति रावण समाज के दुष्ट तत्त्वों का प्रतीक है। इसी तरह राजा हरिश्चन्द्र मंत्री के यहाँ बिक जाने के उपरान्त उसी त्यागशील व्यक्ति का प्रतीक है जो आज भी समाज में कुछ न कुछ धादन उपस्थित करने को उद्यत है। इसीलिये उसके पात्र हजार वर्ष पुरानी पोशाकों नहीं पहिनकर आज से कुछ वर्ष पूर्व की ही पहिनते हैं। लोकनाट्यों के समस्त पुराने कथानक एवं पात्र नवीन समाज के विभिन्न वर्गों के प्रतीकों के रूप में प्रकट होते हैं। अतः लोकनाट्यों की यह वैज्ञानिक पृष्ठभूमि हम स्वीकार करने तो उसके दिशा-निर्देश से हम किसी को आपत्ति नहीं होगी। लोकनाट्यों का प्रस्तुतीकरण, संव एवं रचना-शिल्प तो परम्परा-संगत रहता है, कथानक भी परम्परा की पूरी तरह निमाता है, परन्तु कथोपकथन चिरनवीन रहते हैं। उसकी धाराधनी में नित नये परिवर्तन होते रहते हैं। दशकों की अभिव्यक्ति के अनुकूल उसमें प्रतिपन्न काट-छाँट होती है। नृत्य-मणिमार्ग बदलती हैं। घुमें रूपान्तरित होकर नवीन मुरावों पहण करती हैं। पुरातन प्रसंग नवीन वैज्ञानिकता में प्रस्तुत होते हैं। वे आज की परिस्थितियों के अनुकूल बना लिये जाते हैं तथा आज की समस्याओं के साथ उनका साम्य बिठा लिया जाता है। पात्र अपने कथोपकथन, धपनी सुविधा, एवं आवश्यकता अनुसार स्वयं बदलता जाता है। दशककाल भी इस प्रक्रिया में अपना अत्यन्त सक्रिय सहयोग प्रदान करते हैं। नाटिका के संकेत एवं फिरोपिटे प्रसंग, जो आज

के जीवन में भेल नहीं जाते, अपने आप कटते चले जाते हैं, नये प्रसंग जुड़ते जाते हैं तथा सामाजिक रचना के अनेक जोहर उन नाटिकाओं में पद-पद पर परिलक्षित होते हैं जो समाज का दामन आबतक भी पकड़े हुए हैं तथा जिन्हें समाज की सामान्य बुद्धि स्वाभाविक रूप से ग्रहण करती है ।

यह प्रक्रिया लोकनाट्यों की अपनी स्वाभाविक प्रक्रिया है । जो लोकनाट्य इस प्रक्रिया के बीच गुजरे नहीं है वे वास्तव में लोकनाट्य नहीं हैं । अतः विद्वानों की इस परिवर्तन की स्वीकार करना ही पड़ेगा । इस प्रक्रिया में बिगाड़ तक होता है जब उसमें किसी व्यक्ति या वर्गविशेष का स्वार्थ निहित होता है और वे उसकी सामाजिक आवश्यकताओं का ध्यान न रखकर उसकी गति बदलने की निरर्थक कोशिश करते हैं । जो नाट्य मात्र भी समाज के उच्चस्तर पर विराज रहे हैं तथा जिन्हें उच्चस्तरीय समाज का बोध प्राप्त है, वे हर तरह से सुरक्षित हैं । अतः देश के प्रचलित लोकनाट्यों की वर्तमान स्थितियों, उनकी विविध तात्त्विक परम्पराओं, शैलियों और उन पर होनेवाली सामाजिक प्रक्रियाओं का अध्ययन, विश्लेषण एवं परीक्षण विधिवत् होना अत्यन्त आवश्यक है । यह कार्य लोकनाट्य विषयक विद्वानों एवं विशेषज्ञों द्वारा ही हो सकता है ।

इस बगल यह भी प्रश्न उठ सकता है कि लोकनाट्य यदि विकृत हो रहे हैं और उनकी लोकप्रियता नष्ट हो रही है तो उन्हें पुनः जीवित करने की क्या आवश्यकता है ? इस प्रश्न के उत्तर में यही कहा जा सकता है कि मनोरंजन की जो नवीन विधाएँ विकसित हो रही हैं उनमें समाज की आत्मा के दर्शन नहीं होते । वे समाज को केवल परोक्ष मनोरंजन प्रदान करते हैं और समाज की सामाजिक प्रतिभा का उनमें विराग्त अभाव रहता है । लोकनाट्य की विविध विधाओं में, रचना से लेकर प्रदर्शन-तक, सामाजिक रचना-कौशल के दर्शन होते हैं तथा सामाजिक प्रतिभाएँ अभिव्यक्त होती हैं । सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि अपने ही लोगों द्वारा, अपने ही ध्यान में तथा अपने ही प्रिय श्रोता में गंभीर पराधी है । समाज के सर्वोत्कृष्ट कला-तत्त्व उसमें अभिव्यक्ति प्राप्त करते हैं । साहित्य, गायक, नर्तक, अभिनेता, दर्जी, बूढ़े, हलवाई, कवि, विद्वान्, आदि सभी अपनी प्रतिभा का दान इस लोकप्रिय नाट्य-शैली को सहर्ष प्रदान करते हैं । प्रतीत के विविध धार्मिक, ऐतिहासिक, पौराणिक एवं सामाजिक व्यक्तित्व एवं उनके जीवन की अनेक चमत्कारिक बातें हमारे सामने अभिनीत होती हैं । अतः लोकनाट्यों को हम किसी भी

दशा में गत हारों में पड़ा हुआ नहीं देख सकते । देश के लोकनाट्य-विशेषज्ञ तथा विद्वान ही अपने अनुभव, अध्ययन एवं परीक्षण से इन प्रचलित लोक-नाट्यों की गतिविधियों तथा उनमें होनेवाले सूक्ष्मातिशुद्ध परिवर्तनों का पता लगाकर उनकी विविध विकृतियों पर विचार कर सकते हैं । कुछ लोकनाट्य शैलियाँ तो ऐसी हैं जिनका दर्शक समाज ही साक्ष्य होमया है और कुछ ऐसी हैं, जैसे राजस्थान का अलीबक्शी खेल, जिसका कोई व्यवस्थित दल ही शेष नहीं रहा है । कुछ प्रकार ऐसे भी हैं जो घाबिरी साँसे गित रहे हैं । इन नुप्त, व्युत्पन्न, सक्रिय, निष्क्रिय सभी दलों के नाट्यलेख (Scripts) विद्वानों के पास होना बहुत आवश्यक है । तदुपरान्त इन खेलों की विविध मंडलियों द्वारा कई बार विभिन्न परिस्थितियों में भी देखा जाहिये । इस पर्यवेक्षण एवं अध्ययन के दृष्टि-बिन्दु नीचे लिखे अनुसार होंगे :—

लोकनाट्य के लेखक जीवित हैं या नहीं ? यदि वे जीवित हैं तो उनसे तुरंत संपर्क साधा जाय और यह पता लगाया जाय कि बिना परंपरागत नाट्य-शैली या प्रचलित नाट्य-धुनों से उन्होंने अपनी गायन, लेखन एवं नर्तन सामग्री कहाँ से प्राप्त की है ? क्या उन्होंने अपनी धुनों का आधार कहीं और जगह से प्राप्त किया या वे तोलहू आना स्वयं की रचनाएँ हैं ? यदि लेखक जीवित न भी हों तो उनके निकटस्थ लोगों से यह जानकारी प्राप्त हो सकती है । यह जानकारी भी आवश्यक है कि क्या वे धुने कथोपकथन में प्रयुक्त शब्दों को उद्गीर्ण करती हैं ? क्या वे भावानुकूल हैं ? क्या समस्त शेष पद परंपरागत छंदों में बंधे हैं या स्वराचित छंद हैं ? क्या एक ही विषय के विविध प्रचलित लोकनाट्य किन्हीं समान पारंपरिक छंदों में बंधे हैं ? क्या उनके गठन में कोई साम्य है ? या वे किसी विशिष्ट नाट्य-शैली का अनुसरण करते हैं ? बहुधा एक ही क्षेत्र में प्रचलित विविध रंगों के लोकनाट्य किसी अलक्षित एवं परिपक्व परंपरा का अज्ञात-ही अज्ञात में अनुसरण करते हैं । यह परम्परा भले ही नाट्य-कलेक्टर, कथानक, कथोपकथन एवं रंगमंचीय उपकरणों से परिलक्षित न होती हो, उसमें नाटक के रचयिता का व्यक्तित्व स्पष्ट दृष्टिगत होता हो, समस्त नाटक पर किसी व्यक्ति या दल विशेष की छाप या उसका आधिपत्य स्पष्ट हो, फिर भी लोकनाट्य-प्रस्तुतीकरण, चलिता धुनों के मूलाधार, छंदों की वृष्टधूमि, पात्र एवं चरित्रों के प्रतीकीकरण, घटनाओं एवं प्रसंगों के प्रतिनिधीकरण, नृत्य एवं गायन की विशिष्ट सम्बोधनात्मक एवं नाट्योचित प्रणाली आदि में एक ऐसी विशिष्ट परम्परा अन्तर्हित रहती है, जिसका प्रतिपालन भारतीय लोकनाट्य-प्रणाली में आवश्यकता से हो रहा है । इन दृष्टि को सामने रख

कर प्रत्येक प्रचलित नाट्य का परीक्षण अत्यन्त आवश्यक है । जो लोकनाट्य इन परम्पराओं का पालन नहीं करते या जिनकी समस्त विधाएँ लेखक एवं रचयिताओं की ही मूकबुद्ध का परिणाम हो, वे ऊपर से चमत्कृत अवश्य लगते हैं परन्तु उनमें दर्शक अपने को आत्मसात् हुआ नहीं समझता । न उनके कथोपकथन ही प्राणवान् होते हैं, क्योंकि समाज की प्रतिभा का वे इतने व्यस्तकाल में स्पर्श किये हुए नहीं होते हैं । इस कमी की पूर्ति प्रत्येक कलाकार की अपनी मूकबुद्ध या अप्रार्थनिक कथनों, गीतों एवं नृत्यों से करनी पड़ती है । ऐसी परिस्थिति में यह अत्यन्त आवश्यक है कि सभी नये-पुराने, प्रचलित-अप्रचलित लोकनाट्यों के समस्त कलेक्टर का आलेखन कर लिया जाय । उनकी समस्त प्रस्तुतीकरण एवं नाट्य-विधाओं का अध्ययन करके यह पता लगाना बिल्कुल मुश्किल नहीं है कि कौन नाट्य परम्पराधारित है और कौनसा उससे परे है । इस परीक्षण के बाद प्रत्येक लोकनाट्य-आलेखों से श्रेष्ठ बाहर निकाले जा सकते हैं । अप्रार्थनिक कथनों को प्रार्थनिक कथनों से पुरित करके समस्त कथा-प्रसंग को संगठित कर लेना चाहिए । जिन नवीन छंदों या बंदिशों में कथोपकथन को उद्गीत करने की शक्ति न हो उन्हें बदलकर परम्परापुष्ट छंदों में ढाल देना चाहिये । यदि ये सब श्रेष्ठ बाहर निकालने पर नाट्य का मनोरंजन-पक्ष धोला पड़ जाता है तो निश्चय ही समस्त कला-आलेख की पुनरावृत्ति आवश्यक है । उस पुनरावृत्ति में कथा एवं प्रसंगों का कमिक प्रस्तुतीकरण नाटकीय तर्कों के अनुकूल करना भी जरूरी है । उनका आधस्वीकरण एवं उनके निरर्थक पक्षों की छँटनी भी परमावश्यक है । इस कार्य-कलाप में यदि इस बात का पता लगाया जाय कि उस नाट्य का पारम्परिक प्रस्तुतीकरण क्या था तथा कौनसे श्रेष्ठ श्रेष्ठ के रूप में प्राये हैं तो बड़ी आसानी हो जायगी । उस पारम्परिक प्रस्तुतीकरण में जो परिवर्तन आया है, वह दर्शकों की आवश्यकता की पूर्ति के लिये आया है या प्रदर्शकों की असमर्थता के कारण । कई बार यह भी देखा गया है कि योग्य पात्र एवं योग्य दर्शकों के सम्भाव में होने के ऐसी असोध्य विधाओं का सहारा लिया जाता है, जो लोक-नाट्य-पद्धति से बिल्कुल विपरीत है । यह बात भी वे ही जान सकते हैं जो लोकनाट्य परम्परा के पक्के पादशी हों । कुछ पक्ष ऐसे भी हो सकते हैं, जिनका सीधीगत प्रस्तुतीकरण आधुनिक समाज को प्रभावित न करता हो ; ऐसे तंत्र को केवल परम्परापोषित होने के नाते ही प्रवृत्त करने का हठ भी नहीं होना चाहिये । यदि वह तंत्र आज के लिये आवश्यक न हो तो उसका परित्याग किया जा सकता है ।

जो नाट्य कथोपकथनप्रधान हैं उनके कथानक को भी महत्त्व देना आवश्यक है और जो केवल कथानकप्रधान हैं उनमें कथोपकथन को सक्रिय करके पात्रों की कला-कुशलता को बढ़ावा दिया जा सकता है। कई लोकनाट्य ऐसे हैं जिनके विविध प्रसंग एक-दूसरे से कच्चे धागे में बंधे हैं। उनका पारस्परिक सम्बन्ध परिपक्व करना नाट्यगठन की दृष्टि से क्षति आवश्यक है। इन प्रसंगों का एक-दूसरे के साथ जोड़-तोड़ बिछाने के लिये सम्भव है कि पारस्परिक धुनों में नये कथोपकथन लिखने हों। कभी-कभी यही पात्रों की सही भूमिका नहीं मिलने से भी नाटक में बिधिलता आजाती है। कहीं-कहीं एक ही कथन की सांगीतिक वैविध्य की नीयत से कितनी ही वंदियों में माया जाता है। इससे नाट्य की सम्बाँधी अनावश्यक रूप से बढ़ जाती है और दर्शकों की रुचि को भी अधिक समय तक टिकाया नहीं जा सकता। कई प्रसंग ऐसे भी आ जाते हैं जो नाट्य-प्रवाह को क्षति पहुँचाते हैं और जिनका मूल कथानक से कोई संबंध भी नहीं होता। ऐसे प्रसंगों को काटने-छाँटने में किसी प्रकार की हिचक नहीं रहनी चाहिये। कभी-कभी धुनों में भी हेरफेर करना आवश्यक होगा और कहीं-कहीं पुरातन बीबी में नवीन कथोपकथन नई धुनों में भी बाँधने होंगे।

सर्वाधिक ध्यान तो इस बात का रखना पड़ेगा कि ये नाट्य अपनी लोक-जैनों का परित्याग नहीं करें। उसके साथ जनता का पारस्परिक भावात्मक लगाव सभी तक बना रहेगा जब तक कि उसकी शैली में कोई परिवर्तन नहीं किया जाय। आधुनिक नाट्यों की तरह इन लोकनाट्यों को कड़े नियमों में भी नहीं बाँधा जाय। पात्रों को अपनी स्वतन्त्र अभिव्यक्ति की भी पूरी छूट रहनी चाहिए। उन्हें अपनी उपज एवं अन्तःप्रेरणा से कथोपकथन के विस्तार एवं नियोजन की स्वतन्त्रता हो। दर्शक-प्रदर्शक लोकनाट्यों में एक कुटुम्ब की तरह जुड़े रहते हैं। उन्हें प्रायः सभी नाट्यों के कथोपकथन कल्प्य होते हैं। यदि उनमें प्रामुल्यूल परिवर्तन करके दर्शकों के सम्मुख प्रस्तुत किया जावे तो यह स्वाभाविक है कि दर्शक ऐसे नाटकों में कोई अपरत्व न बतावें। दर्शक-प्रदर्शक का शारीरिक फासला भी बहुत अधिक नहीं रहे। कभी-कभी रंगस्थल और प्रेक्षस्थल में कोई अन्तर नहीं रहना प्रेक्षस्थल ही कभी-कभी रंगस्थल की अनेक परिस्थितियों में परिवर्तित हो जाता है। कभी प्रेक्षक ही प्रदर्शक बन जाता है और कभी प्रदर्शक प्रेक्षक। अतः लोकनाट्य-संशोधन कार्य में यही सावधानी बरतने की आवश्यकता है। कई संशोधक उस्ताह ही उस्ताह में इन पारम्परिक नाट्यों को इतना बदल देते हैं कि उनके स्वस्व-

परिवर्तन के साथ उनकी आत्मा ही नष्ट हो जाती है । नाटक की वे धुनें जो दर्शकों के कर्णों पर सदा ही विराजमान रहती हैं, वे गतें जो नक्काश-वादक अनेक पीढ़ियों से बजाता है, वे कथोपकथन जो जनजीवन की सट्टखों वषों से आजायाचित कर रहे हैं, प्रत्यक्ष में आज की परिस्थिति से मेल भले ही न खाते हों परन्तु दर्शकों की भावनाओं में सराबोर हो चुके हैं । उनमें जहाँ तक हो सके आभूलचूल परिवर्तन न हो । राजस्थान के कुछ लोकनाट्यों ही को लीजिये जैसे खैना पनिहारिन का ख्याल, डोलामरवण का ख्याल, गोरी का बालमा का ख्याल, नखद नौजार्द का ख्याल, लसम का खेत, मूमल महेन्द्र का ख्याल, बतबारा का ख्याल, सेठ-सेठारणी का ख्याल, लूका बाबम का ख्याल आदि-आदि । इनमें से कुछ के प्रसंग तो ऐसे व्यक्तित्व के साथ जुड़े हुए हैं जिनसे आज का समाज कोई प्रेरणा नहीं लेता । परन्तु इन खेलों की धुनें, उनके कथोपकथन तथा उनकी विविध रंगतों से दर्शक भावात्मक दृष्टि से इतना जुड़ा हुआ होता है कि वह उसमें असीम रस लेता है । कुछ प्रसंग तो ऐसे हैं जिनसे समाज को कोई प्रेरणा नहीं मिलती तथा उनसे किसी प्रकार का सामाजिक आदर्श उपस्थित नहीं होता । उनमें जीवन ऐसे भयानात्मिक तत्त्वों से जुड़ा होता है कि उनसे समाज का हित होने की अपेक्षा कभी-कभी घटित ही होता है । फिर भी ऐसे लोकनाट्य लोककवि की दृष्टि से अत्यन्त सफल समझे जाते हैं । उनका लालित्य, नाटक के मठन, पात्रों के वारिचिक गुणों तथा चमत्कारिक परिस्थितियों में नहीं है । उनके कथोपकथन और उनकी मनचली धुनें ही इतनी प्रभावशाली होती हैं कि वे दर्शकों को बाँधे रखती हैं । वे नाट्य बहुधा कथोपकथनप्रधान ही होते हैं । उनका कथानक सर्वदा ही पृष्ठभूमि में रहता है । इन नाट्यों के फड़कते हुये गाने, उछलते हुए नृत्य तथा भ्रमर-प्रधान व्यवहार एवं व्यापार ही दर्शकों के लिए प्रत्यक्ष आनन्ददायी होते हैं ।

अतः लोकनाट्यों के संशोधन-कार्य में सुधारवादी प्रवृत्ति कारगर सिद्ध नहीं होती । लोकनाट्यों का मुख्य लक्ष्य मनोरंजन तथा आनन्द प्रदान करना है, उपदेश देना और सुधार करना नहीं है । उपदेश प्राप्त करने और जीवमोक्षार्थ के प्रसंगों की जीवन में कोई कमी नहीं है, बल्कि कभी-कभी तो समाज उसकी इतनी घतिरंजना अनुभव करता है कि वह दिन भर के संजीर कामों के बाद रात तो किन्तु आनन्द-मोद प्राप्त करने में ही लक्षणा चाहता है । वह उस समय सभी सामाजिक बंधनों से मुक्त होकर अपनी वृत्तियों डींगी करके बैठता है । वह प्रतिबन्ध नहीं चाहता । अतः संशोधन-नवागियों को उन्हें

कूटित करके मंभीर तत्वों से बोझित नहीं करना चाहिए । कुछ लेखक नवीन विषयों पर लोकनाट्य लिखने की आकांक्षा रखते हैं । यह कार्य सैद्धान्तिक दृष्टि से असंभव अवश्य लगता है, परन्तु यदि वह सावधानी एवं धन्यता वैज्ञानिक ढंग से किया जाय तो उपयोगी सिद्ध हो सकता है । नाट्यों की धुनों, प्रस्तुतीकरण-तन्त्र, नर्तन, वादन, रंगमंचीय विधान आदि में परम्परा का ध्यान रखकर यदि नवनाट्य-लेखन का कार्य किया जाय तो श्रेयस्कर होगा । नहीं तो ऐसे नाट्य लोकजैसी के नाट्यों में पुनार न होकर आधुनिक रंगत के नाटक ही कहलायेंगे, जिनकी आज कोई कमी नहीं है । ऐसे नाट्य परम्परा-योमित होते हुए भी जमाने को देखते हुए संक्षिप्त तथा प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से चुस्त होते हैं । उनकी गायन, वादन, नर्तन की धुनें एवं चालें दर्शकों के कंठों पर परम्परा से बँटी हुई तथा कानों को सदा से ही रसमावनी होती हैं । इन विधाओं के साथ यदि कबालक भी समायोजित एवं राष्ट्रीयता ही तो फिर इस कार्य में चार चाँद क्यों न लगे ? ये जनरुचि को पकड़ने में बीहा समय अवश्य लेंगे, परन्तु वे जनमानस में उतरने लगेगे और कालान्तर में लोक-नाट्यों की श्रेणी प्राप्त कर लेंगे । आज हमारे देश में जो भी लोकनाट्य प्रचलित है उनका तन्त्र ही पारम्परिक है । वे सदा ही अपनी हर विधा में जमाने के अनुसार रंगत प्राप्त करते रहते हैं । लच्छीराम लिखित राजस्वान के कुषामणी खेल ५० वर्ष पूर्व लिखे गये थे । और भी कई लेखकों ने इस खेली में खेल लिखे हैं परन्तु उनमें कोई भी ३० वर्ष से अधिक पुराना नहीं है । फिर भी कुषामणी खेली की गणना लोकनाट्यों में इसलिए होती है कि उनका समस्त तन्त्र लोकधर्मी नाटकों से पोषित है । गुजरात की भवाई-कला में भी इसी तरह के नवीन प्रयोग हुये हैं, जिनमें नवीन प्रसंगों को पुरातन भवाई परिपाटी में डालकर भवाई नाट्य को नया परिवेश प्रदान किया गया है । इसी तरह के परिवर्तन बंगाल तथा असम की जात्राओं में भी हुए हैं । यदि पुरातन नाट्य-नैतिकों में, विवेक करके उनमें जो निष्प्राण हो गई है, इस तरह के वैज्ञानिक एवं व्यवस्थित प्रयोग हों तो वे नाट्य निम्न ही सामाजिक स्वीकृति प्राप्त कर लेंगे । समाज का लगाव नाट्य कलेवर से नहीं होता । उसका लगाव होता है खेलों की पारम्परिक गामकी से, उसके विशिष्ट अभिनय-तंत्र एवं तीर तरीकों से । यदि ये सब बातें कितनी भी खेल में सम्बुद्ध रहें तो धीरे-धीरे वह लोकनाटक की श्रेणी अवश्य प्राप्त कर लेगा ।

अतः संशोधन के दो पहलू हमारे सामने हैं ।* एक तो प्रचलित लोक-नाट्यों को कतरने, काटने एवं संपादित करने का और दूसरा उसी परम्परा में

नवीन नाट्यलेखन का । ये दोनों ही पक्ष आवश्यक भी हैं और कष्ट-साध्य भी । देश में जहाँ-जहाँ इस दिशा में विधिवत् कार्य हुआ है वहाँ लोक-नाट्य पुनः प्रतिष्ठापित हुए हैं । महाराष्ट्र का तमाशा, आन्ध्र का यक्षगान, बंगाल की जाया, गुजरात का भवाई आदि इसके ज्वलंत उदाहरण हैं और जहाँ लोकनाट्य-परम्परा को केवल अपने ही घाप जीवन-मरण की घड़ियों गिनने के लिए निराधार छोड़ दिया गया है, जैसे राजस्वान का तुरा कलंगी, भेसावाटो ग्वाल, बीकानेरी रम्मतें आदि, वहाँ लोकनाट्य अपनी अन्तिम साँसे गिन रहे हैं । जहाँ-जहाँ विधिवत् संशोधन, परिवर्धन का कार्य विशेषज्ञों द्वारा हुआ है, वहाँ के संशोधित नाट्य श्रुत हो गये हैं । उनमें नवीन प्राणस्फुरण हुआ है । मूल्यों की रंगत बड़ गई है । उनके निरर्थक अंश कट गये हैं । जानदार अंश रह गये हैं । उनसे बोड़े समय में अधिकाधिक आनन्द मिलने लगा है । ये नाटक सभी भी गाँव और नगर के श्रुते चौराहों में होते हैं । उनके रंगमंच सब तरफ से श्रुते रहते हैं । दर्शकगण घेरा बाँध कर बैठ जाते हैं । पात्र पारम्परिक तरीके से ही अपना परिचय स्वयं देता हुआ आता है । गीतबद्ध कथापकथन में दर्शक-प्रदर्शकों की कल्पना को पूरी छूट दी जाती है । भ्रमस्त नाट्य-प्रस्तुतीकरण में अनौपचारिकता का पूरा ध्यान रखा जाता है । स्थल, स्थान एवं अभिनयक्रम में अपनी स्वयं की परम्परा को निभाते हुए भी ये नाट्य कई बातों में छूट ले लेते हैं । ये सामाजिक कल्पना को तुरन्त पकड़ लेते हैं और उनका से संरक्षण के बावजूद भी उन्हें देखने, खेलने की देश का दर्शक समाज आसक्ति रहता है ।



~~Ref~~
No. 4.74.

"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI

Please help us to keep the book
clean and moving.
